UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00690306 6

RICHARD MUTHER

STUDIEN UND KRITIKEN

1900

WIENER VERLAG

Richard Muther

Studien und Kritiken

Wiener Verlag.

Richard Muther

Studien und Kritiken

Band I:

1900

Fünfte Auflage

LIBRARY
SEP 16 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

Alle Rechte, insbesondere das der Uebersetzung, vorbehalten.

N
27
M8
Bd. 1

Buchdruckerei „Industrie", Wien.

INHALT

I. Wiener Kunstleben. Seite

1. Die Ausstellung der Secession November 1899 . 1
2. Weihnachts-Ausstellungen 1899 28
3. Die japanische Ausstellung der Secession Februar 1900 41
4. Frühlingsausstellungen 1900 53
5. Die Ziele der neuesten Kunst. Rückblick auf die Ausstellung der Secession November 1900 . . . 82
6. Die Ausstellungen im Januar 1901 94

II. Gedenkblätter.

7. Segantini (October 1899) 112
8. Ruskin (Januar 1900) 116
9. Munkácsy (Mai 1900) 125
10. Incunabeln. Zur Gutenberg-Feier Juni 1900 . . . 127
11. Wilhelm Leibl (December 1900) 135
12. Arnold Boecklin. Zum 70. Geburtstag (1901) . . 140
13. Arnold Boecklin. Epilog (Januar 1901) 147
14. Moriz v. Schwind. Zum 30. Todestag 8. Febr. 1901 . 158

III. Bücher.

15. Makartbouquet und Blumenstrauss 167
16. Ein neues Velasquez-Werk 173
17. Ein Schwaiger-Album 181
18. Gurlitt und ich 186
19. Israels' Spanien 196
20. Die Praeraphaeliten 199
21. Secession 203
22. Künstlerische Schrift 205
23. Die modernsten bildenden Künste und die Kunstphilosophie 207

IV. Allgemeines.

24. Der Zusammenhang von Cultur und Kunst im XIX. Jahrhundert 211
25. Was ist Freilichtmalerei? 231

26. Was die Malerei heute will 241
27. Das Breslauer Museum 247
28. Kunstpflege 260
29. Geschmacksverbildung 266
30. Darmstadt 276

V. Die Pariser Weltausstellung.

31. Der architektonische Eindruck 286
32. Kunstgewerbe und französische Malerei 298
33. Das Untergeschoss des Grand Palais 308
34. Die oberen Säle 320

VI. Spanische Reise.

35. Von Paris nach Madrid 335
36. Madrid 344
37. Madrider Kunstsammlungen 353
38. Das Prado-Museum 364
39. El Pardo, Aranjuez und der Escorial 371
40. Ein Stiergefecht 385
41. Toledo 393
42. Der Süden 403

Register.

Vorwort

Dieser Band enthält die kleineren Sachen, die ich von Ende 1899 bis Anfang 1901 geschrieben habe. Das meiste stand in der Wiener »Zeit«, anderes in der »Umschau« und der »Eule«, der »Neuen Deutschen Rundschau«, dem »Tag« und der »Woche«. Gewisse Widersprüche sind bei einer »Republication« unvermeidlich. Man sagt erst zaudernd, was dann als richtig erkannt wird; muss oft dementieren, was man felsenfest glaubte. Trotzdem hielt ich für gut, nichts an den Artikeln zu ändern. Ihnen die ursprüngliche Frische zu wahren, schien mir richtiger, als alles Einzelne in Einklang mit meinen gegenwärtigen Anschauungen zu bringen, die ja auch nur die des Augenblickes sind.

Muther.

DIE AUSSTELLUNG DER SECESSION

NOVEMBER 1899

Die Erfahrungen, die anderwärts mit graphischen Ausstellungen gemacht wurden, waren wenig glücklich. Ein Diner kann nicht nur aus Delicatessen bestehen. Es muss auch Braten geben. Diese Pièce de resistance ist in den Ausstellungen das grosse Oelbild. Fehlt es, so bleiben die Gäste hungrig. Oder sie kommen überhaupt nicht. Wenigstens ist es so bei einigen Frühlings-Ausstellungen der Münchener Secession gewesen. Wie strömen dagegen in Berlin die Leute zusammen, wenn die Kunstsalons eine Separat-Ausstellung bringen. Die Bedeutung, die Berlin immer mehr als Kunstmarkt gewinnt, geht nicht zuletzt auf die Special-Ausstellungen zurück. Bald bei Schulte, bald bei Keller und Reiner oder Cassirer wird ein Gesammtbild vom Schaffen eines modernen Classikers gegeben. Diesmal ist's Israels, ein andermal Manet, dann wieder Boecklin, Degas oder Crane. Als alter Münchener bedaure ich, dass Berlin durch so planvolles Vorgehen schliesslich die „Kunststadt" von Deutschland wird. Aber die Anzeichen sind da. Wien sollte folgen. Hier stand man länger als anderwärts achtlos beiseite. Die Heroen der modernen

Kunst sind wohl glanzvolle Namen, aber in ihren Schöpfungen wenig bekannt. War jemals eine Uebersicht vom Schaffen Courbets gegeben? Weiss man Genaueres von Manet und Degas, von Gustave Moreau, Cazin, Carrière und Besnard? Von Rossetti, Watts, Burne Jones und Crane? Von Whistler und Sargent, von Morelli und Boldini, von Israels, Johansen, Zorn, von Wasnezow und den jungen Finnen, deren Bestrebungen sich so seltsam mit denen der österreichischen Künstler berühren? Es wäre die Culturaufgabe der Secession, hier den Hebel einzusetzen. Denn wenn der grossen internationalen Bewegung, die wir hinter uns haben, jetzt die Sehnsucht nach dem Heimischen, die Landsmannschaft dem Weltbürgerthum folgte, so ist deshalb doch keine chinesische Mauer nöthig. Wir wollen nie vergessen, welche Anregungen uns das Ausland gab, wollen unsere eigenen Bestrebungen festigen, indem wir an classischen Documenten darthun, dass Aehnliches die Grossen des ganzen Erdballs erstreben. Und Wien wäre die Stadt, diese Grossen zu würdigen. Keine Parvenu-Stadt ist es, wie Berlin, sondern alter Culturboden, der nur lange brach lag. Aeussere Schwierigkeiten würden auch kaum vorliegen. Von Durand-Ruel in Paris, von Agnew in London wäre jederzeit Passendes zu beziehen. Aber nicht nur die Standardworks der modernen Kunst, auch alte Meister kämen in Frage. Ist es doch unheimlich, wie modern die Alten oft sind. Bei Pisanello und Piero della Francesca, bei Hugo van der Goes und Piero Pollajuolo, bei Piero di Cosimo und Filippino Lippi, bei Crivelli, Borgognone und Bellini, bei Leonardo und Dürer, beim Meister des Amsterdamer Cabinets, dem Severin-Meister und dem Meister des

Bartholomäus, bei Cranach, Hirschvogel und Feselen, bei Boltraffio und Luini, bei Scorel und dem Meister der Halbfiguren, bei Lotto und Tintoretto, bei Valdés Leal und Salvator Rosa, bei Le Nain und van der Meer gibt es Dinge, dass man zurückprallt, wenn man in den Museen auf die Bilder stösst. Statt ins 15., 16. und 17. Jahrhundert scheinen sie in die Gegenwart zu gehören, von Degas oder einem Rosenkreuzer, von Watts oder Boecklin, von Moreau oder Thoma, von Klinopff oder Forain herzurühren. Ein ganz Moderner, vor dessen Bildern in den Ausstellungen die Menge lacht, scheint sich eingeschlichen zu haben in die geweihten Räume. In den Museen bleibt das todt. Der Herbariums-Geschmack überwiegt so, dass man den Duft der frischen Blume schwer fühlt. Gerade deshalb müssen die alten Meister entdeckt werden. Es gilt, die Aeltesten und die Neuesten — wie es Mr. Leyland in London that — zuweilen zusammenzustellen, damit sich zeigt, wie modern oft die Alten, wie classisch die Modernen oft sind. Von den Kunstgelehrten ist dabei nichts zu hoffen. Nur der moderne K ü n s t l e r kann die Belegstellen für die moderne Kunst sammeln. Nur wer das Herz s e i n e r Zeit in sich pochen fühlt, kann auf dem Friedhofe der Vergangenheit die Gräber derer auffinden, die durch seelische Fäden mit uns verknüpft sind. Und welche Fülle von Schätzen würde gerade Wien, würden die Privatgalerien Oesterreichs bieten. Unbekanntes würde entdeckt, Todtes lebendig werden. Durch das Medium der Neuen würden wir die Alten, durch das der Alten die Neuen sehen. Es würde endlich der Beweis erbracht, dass die moderne Kunst nie daran dachte, sich in Gegensatz zu den Alten zu stellen,

sondern, dass ihr grösster Triumph gerade darin liegt, die gute alte Tradition wieder gefunden zu haben. Noch andere Gesichtspunkte bieten sich dar. Denn es genügt nicht, eine Ausstellung zu machen. Es gilt, der Sache einen Sinn zu geben, ein Thema von allen Seiten zu beleuchten. Es könnte das einemal der Wandel des Frauentypus, das anderemal die Geschichte des Arbeiterbildes, der Landschaft oder der Phantastik gezeigt werden.

Das dachte ich mir neulich — unter anderem — während der Reise nach Wien. Es graute mir ein wenig vor der „graphischen Ausstellung". Denn dem Liebhaber, der seine Schätze in Mappen hat, sind solche Vorführungen zu wenig intim. Der Menge sagen sie nichts, da sich selten ein decorativ wirksames Bild ergibt.

In Wien wurden alle meine Bedenken widerlegt. Zunächst der spiessbürgerliche Irrthum, dass es sich bei „Graphik" nur um Griffelkunst handle. Der Begriff, wie er hier gefasst ist, deckt sich mit dem Wesen der Ausstellung so wenig, wie die Bezeichnung Kupferstich-Cabinet mit dem Inhalt einer solchen Sammlung. Unter Graphik ist alles verstanden, was unmittelbare Aeusserung der Künstlerhand ist, alles, was unverfälscht die Handschrift des Künstlers zeigt. Es sind also einestheils alle Arten reproducierender Technik da, sofern sie die ursprüngliche Handschrift des Künstlers in treuem Facsimile geben: Radierungen, Stiche, Holzschnitte, Lithographien. Anderentheils die „Manuscripte" selbst: Zeichnungen, Aquarelle, Pastelle. Ausgeschlossen ist nur das Oelbild.

Für den Kenner der Kunstgeschichte ein bezeichnendes Symptom. Wir sind, nachdem wir die Bahnen der Vergangenheit durchlaufen, endlich da angelangt,

wo vor hundert Jahren die Tradition zerrissen wurde: beim Rococo. Damals, als die Menschen so nervös waren, dass sie nur prickelnde Causerie, nur prickelnde Verse vertragen konnten; damals, als die Räume so licht waren, vom Kerzenglanz venetianischer Luster durchflutet, verlangte man auch von der Kunst, dass sie licht sei und leicht und lebendig. Die Oelmalerei wurde als zu schwerfällig, zu fett empfunden. Das Mimosenhafte des Schmetterlingsflügels sollten die Bilder haben. Rosalba Carriera erfand das Pastell, das die eigentliche Kunst des Rococo wurde. Heute liegen die Verhältnisse ähnlich. Die Oeltechnik eignet sich nicht, den Duft der Dinge, die vibrierende Bewegung wiederzugeben. Man möchte noch unmittelbarer sich aussprechen, auch Dinge sagen, die der Stil des Oelbildes nicht verträgt. So trat die Zeichnung, das Aquarell, das Pastell hervor. Sie enthalten die Quintessenz moderner Nervenkunst.

In der Ausstellung der Wiener Secession findet diese Bewegung ihren bedeutsamen Ausdruck. Nach einigen Versuchen, die in München und von Cassirer gemacht wurden, ist sie die erste, die ausschliesslich Zeichnungen enthält. Was sonst ein Anhang zu sein pflegt, ist hier Selbstzweck. Was anderwärts in die „Todtenkammern" verwiesen wird, füllt hier alle Räume des Gebäudes.

Das bezeichnet aber zugleich einen Markstein in der Geschichte des Ausstellungswesens. Noch vor zehn Jahren gab es nur Riesen-Bildermärkte. Sie zermarterten die Nerven des Kunstfreundes, da er durch einen Wust gleichgiltiger Ware sich durchringen musste. Sie nöthigten den Maler zu nutzloser Kraftvergeudung,

zwangen ihn, todtgeborene Kinder, sensationelle Schaustücke in die Welt zu setzen, nur weil das Echte, Bescheidene im Jahrmarktgetöse überschrieen ward. Die Secessionen — erst in Paris und München, dann in Berlin und Wien — nahmen den Ausstellungen diesen Charakter der Schaubude. Alles Commercielle wurde ausgeschlossen, das grosse Spectakelstück verbannt. Man wollte nur zeigen, was man selbst für Kunst hielt, ohne Rücksicht auf die zu nehmen, die Kunst nicht empfinden könnten. Das war ein Wagnis. Doch das Wagnis gelang. Jetzt sagt die Secession das letzte entscheidende Wort. Die Künstler haben überhaupt das Ausstellungsgewand abgelegt, empfangen ihre Gäste, wie man zuhause einen lieben Besuch empfängt, dem man den Inhalt seiner Studienmappen zeigt. Nichts ist da, was die Theilnahme des für Kunst Unempfänglichen erregen könnte. Ausser den Sachen unseres Oberländer und der Nikolaus-Legende von Monvel enthält die Ausstellung kaum ein Blatt, das stofflich irgendwelche Anziehung bietet. Wer nicht in der Lage ist, rein künstlerisch zu empfinden, wird also von den ausgestellten Dingen so wenig Genuss haben, wie ein Tauber, dem man die Ouverture aus dem „Parsifal“ vorspielt. Für den aber, der sich bemüht, artistisch sehen zu lernen, wird diese Ausstellung ein Erlebnis werden. Gerade weil das Stoffinteresse, das brutalste, das sich zur Kunst in Beziehung setzt, hier gänzlich wegfällt, wird ihm aufgehen, was überhaupt Kunst bedeutet. Er wird lernen, mit den Sinnen zu geniessen, sich berauschen an der Sprache der Linien und an der Musik der Farben.

Benütze niemand in der Ausstellung den Katalog. Denn dieser Katalog, so hübsch er gedruckt ist, bedeutet

im Grunde doch eine Eselsbrücke, einen herübergeschleppten Zopf aus der Zeit, als das Publicum, rein literarisch gebildet, überhaupt nur den Führer las und sich dann überzeugte, ob die Bilder auch da hiengen und der Beschreibung entsprachen. Der Katalog hindert, mit dem Auge zu geniessen, so wie das Lesen des Libretto den musikalischen Genuss verkümmert. Und sagen kann er nichts. Denn die Gegenstände haben keine Bedeutung. Sie sind nur Substrat für Formen- und Farbengedanken. Es ist fast gleichgiltig, von wem etwas ist und was es darstellt. In die ästhetische Phase des Kunstempfindens sind wir erst getreten, wenn es gar nicht mehr noth thut, den Bildern Katalognummern anzuhängen, wenn das Publicum gar keinen Titel, keine Inhaltsangabe verlangt, nur die rein künstlerischen Elemente, Formen und Farbenklänge beachtet.

Das erstemal wird Euch das kaum gelingen. Da wird das Anziehende nur darin liegen, einmal in die Werkstatt des modernen Künstlers geführt zu werden, zu sehen, wie diese Leute studieren. Die Legende sagt ja, sie alle könnten nicht zeichnen. Der Maler mit der Camera obscura ist eine stehende Figur der „Fliegenden Blätter". Die Ausstellung lehrt, wie komisch diese Legenden sind, wie wenig die Photographie überhaupt imstande wäre, dem Maler Hilfe zu leisten. Denkt an ältere Meister des Jahrhunderts, an die grössten, wenn Ihr wollt: an Schwind, Rethel, Cornelius. Da fühlt Ihr, auf welcher Höhe auch zeichnerisch wir jetzt stehen: wie man vom Todten, Kalligraphischen nicht zur Natur allein, auch zur Vergeistigung, zur Psychologie der Linie kam. Weiter findet Ihr zahlreiche Studien zu berühmten Bildern, die Ihr aus älteren

Ausstellungen kennt. Und seht aus ihnen, wie schwer es doch ist, solch ein Bild zu machen, was für Versuche und Zweifel, für Erwägungen und Bedenken vorausgehen, wie der Künstler immer von neuem ansetzt, für das, was in seinem Geiste lebt, den vollen Ausdruck zu finden. Eine Linie oder eine Farbe, eine Bewegung oder ein Ausdruck ist Euch an einem fertigen Bilde fremdartig vorgekommen. Ihr habt es Euch anders gedacht und den Künstler getadelt, dass er es nicht so, wie Ihr es Euch dachtet, gemacht hat. Hier seht Ihr nun, das er alle diese Möglichkeiten auch erwogen, das Verschiedenste erprobt, das, was Ihr Euch dachtet, auch schon einmal gewusst, aber als unzulänglich verworfen. Die Studien zeigen, dass es thöricht ist, leichtfertig über ein Bild zu urtheilen, dass gerade das, was Euch fremd anmuthete, die Ueberwindung einer Allerweltsweisheit bedeutet. Und bemüht Ihr Euch, immer darüber klar zu werden, aus welchen Gründen ein Künstler gerade diese Linie, gerade diese Farbe wählte: gewöhnt Ihr Euch, ihn nicht als Schuljungen zu behandeln, dessen Aufsätze Ihr corrigiert, sondern als den Priester des Schönen, als den Spendenden, Gebenden, in dessen Ideenwelt Ihr eindringen möchtet, so seid Ihr auf dem besten Wege, selbst Künstler zu werden: zwar nicht Kunst zu schaffen, doch sie nachschaffend zu geniessen. Eine seltsame Wandlung wird nun kommen. Diese Linien, die so stumm waren, werden leben. Diese Farben werden ganz bestimmte Dinge sagen. Es wird Euch sein, als hätte Euch etwas gefehlt im Leben: als wäret Ihr blind gewesen und plötzlich sehend geworden. Von den Klängen, die das Auge umwogen, werdet Ihr Euch einlullen lassen wie von den Tönen der Zauberflöte,

werdet wie Wackenroder „vor der Kunst niederknieen mögen, um ihr die Huldigung einer ewigen unbegrenzten Liebe darzubringen".

Wackenroder kam in diese Stimmung der „Kunstfrömmigkeit", wenn er mit seinem Freunde Tieck durch die engen Gassen Nürnbergs wanderte, sich benebeln liess vom Glockenschlag, dem Weihrauch und dem Orgelklang der katholischen Dome. Und dieses Stimmungselement ist beim Kunstgenuss sehr wichtig. Wie Rheinwein nicht schmeckt, wenn er aus dem Masskrug getrunken wird, verlieren Kunstwerke ihr Aroma, wenn die Umgebung nicht passt. Darunter haben fast alle Ausstellungen zu leiden. In den Pariser Salons sind die Verhältnisse entsetzlich; in der Royal Academy und der New Gallery desgleichen. Die Münchener Secession hatte in ihrem „provisorischen" Heim gute Räume, während das alte Gebäude, das sie jetzt bewohnt, nur frostig-feierliche Wirkungen zulässt. In Wien allein ist die Möglichkeit geboten, die Umgebung jedesmal auf den Ton der ausgestellten Werke zu stimmen. Diese Proteus-Natur, die Verwandlungsfähigkeit des Hauses hat sich wieder glänzend bewährt. Vor Jahresfrist, als wir Klinger bewunderten, ruhte über allem ein Hauch aus Hellas' schönheitdurchglänzten Tagen. Man dachte an den Eingang der Iphigenie, an das Rauschen blauer Meereswogen und die ernste Erhabenheit der Tempel von Paestum. Heute durchflutet, wie in Whistlers geheimnisvoller Werkstatt, grünlich-bleiches Licht den Raum. Alles ist hell und doch gedämpft, ein durchgesiebtes, harmonisiertes Tageslicht, aus dem die Bilder sich lösen, bald feste Form annehmend, bald wieder verschwimmend. Wie Josef Hoffmann durch alle

Finessen des Kunstgewerbes, durch Wände und Tiffany-Glasfenster kleine, stimmungsvolle Räume schuf, das ist ein Triumph der Interieurkunst. Wie die Rahmen zu den Bildern, die Bilder untereinander und zu den Wänden gestimmt sind, das umschmeichelt das Auge, wie leise Musik das Ohr. Unter allen Beleuchtungsverhältnissen sollte man diese Stimmungen durchkosten: am Tage, wenn man aus der grellen Deutlichkeit der Dinge in diese geheimnisvolle silberne Welt hereintritt: in der Dämmerung, wenn ein zarter grauer Florschleier sich über die Bilder senkt: am Abend, wenn sie unter den Strahlen des elektrischen Lichtes vibrieren.

Im übrigen handelt es sich nicht um „Secession". Das Wort hat in Wien eine so lächerliche Bedeutung, dass es höchste Zeit ist, es zum alten Eisen zu legen. Denn „Secession" ist kein Stil, „Secession" ist keine Richtung. Es gibt nur Kunst und — keine Kunst. Wenn Waldmüller und Schwind, Feuerbach und Makart heute lebten, würden sie wahrscheinlich Secessionisten sein. Die ganze Kunstentwicklung des 19. Jahrhunderts war ein grosser pädagogischer Process. Es gab, da der Einklang von Kunst und Leben zerstört war, für den Künstler nur zwei Möglichkeiten: entweder zur Menge herunterzusteigen oder die Menge zu sich emporzuziehen. Das war der Sinn aller Secession. Nicht „modern", sondern „künstlerisch", ist das Schlagwort. Und im Hause der K u n s t sind viele Wohnungen.

Längst ist die Gefahr erkannt worden, die gerade heute droht. Das Wort von der Ueberwindung des Naturalismus hat manchen den Kopf verdreht. Kunstgigerl traten auf, die mit einer billigen, wenig Können voraussetzenden Genialität kokettierten. Eine kunst-

gewerbliche Richtung kam empor, die der Holzarbeit, dem Teppich, der Glasmalerei ihre Wirkungen entlehnt und gegenüber der ernsten naturalistischen Kunst von früher einen Verlust an technischen Qualitäten bedeutet. Es wäre traurig, wenn diese Tendenzen die allein herrschenden würden. Denn ein gesunder Naturalismus ist Ende und Anfang aller Kunst. Nur so lange das naturalistische Capital vorhält, gestatten dessen Zinsen wenigen Auserwählten erfolgreiche Reisen in luftige überirdische Regionen.

Die Wiener Künstlervereinigung hält sich, wie die Münchener, von jeder Einseitigkeit fern. Die besten Plätze der Ausstellung sind den grossen Naturalisten gegeben. Adolf Menzel ist da, Wilhelm Leibl, Heinrich Zügel und Max Liebermann, Roll, der Meister des Arbeiterbildes, ist mit einer Serie von Werken vertreten. In der Nähe hängen die gewaltigen Pferdestudien von Dupont. Ein junger Wiener, Ferdinand Andri, tritt mit sehr kräftigen naturalistischen Werken auf. Nicht die Richtung, sondern das Talent hat das Wort. Gerade deshalb ist das Bild der Ausstellung so reich. Gerade deshalb zeigt sie die richtigen Wege, den Ausstrahlungen der modernen Seele nach allen Seiten hin nachzugehen.

* * *

Seit den Tagen Dürers ist den graphischen Künsten die Pionnierrolle in der Ausprägung neuer Ideen zugefallen. Alles, was in der Malerei später zu Worte kommt, kündigt hier lange vorher sich an. Dürer selbst ist ein merkwürdiges Beispiel. In seinen Bildern ausschliesslich religiöser Maler, ist er als Zeichner der feine Beobachter des Volkslebens. Seine Thierstudien fanden erst 120 Jahre später in Rembrandts „Geschlachtetem

Ochsen" auf dem Gebiete der Malerei ihr Gegenstück. Seine Pflanzen- und Blumenstudien sind Blätter von jenem unbefangenen Realismus, der alle zeitlichen Grenzen überspringt. Stiefmütterchen und Akelei, Rispengras und Ackerwinde, Wegrich, Märzveilchen und Löwenzahn zeichnet er mit so verblüffender Grazie, dass die Aquarelle wie dem sechzehnten Jahrhundert auch der Gegenwart, so gut wie Dürer auch einem Japaner gehören könnten. Ebenso schweigt bei seinen landschaftlichen Zeichnungen jede chronologische Schätzung. Sie könnten dem Kreise der Modernsten, dem Kreise der Impressionisten entstammen.

In der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts lag die Bedeutung der zeichnenden Künste darin, dass sie zuerst das zeitgenössische Leben eroberten. Während die Malerei mit den abgeschiedenen Geistern der Vergangenheit verkehrte, nur die Formen alter Cultur für kunstfähig hielt, lieferten die Zeichner das culturgeschichtliche Bilderbuch ihrer Zeit. Wer erfahren will, wie es um die Mitte des Jahrhunderts in Europa aussah, ist auf die Werke der Caricaturisten, auf die Witzblätter „Punch", „Charivari", „Fliegende Blätter" verwiesen. Die Zeichner als die ersten gewöhnten das Auge daran, moderne Menschen in modernem Costüm geschildert zu sehen. Erst auf Daumier und Gavarni folgten Courbet, Manet, Degas.

Und zur selben Zeit, als diese grosse, auf die Eroberung des Modernen gerichtete Bewegung in der Malerei ihren Höhepunkt erreichte, gaben die graphischen Künste schon wieder ein anderes Signal. Schon 1878, als die ersten Bilder Liebermanns belacht wurden, erschien Klinger mit dem „Cyklus zum Thema Christus"

und den „Phantasien über den Fund eines Handschuhs". Die neue antirealistische Strömung bereitete sich vor. Stift und Griffel folgen gelenkiger als der Pinsel dem Geist in weltferne Regionen. Daher wurden gerade für unsere Zeit Zeichnung und Graphik von tonangebender Bedeutung. Nicht nur das Reich einer neuen Phantasiekunst erschlossen sie. Auch stilistisch beeinflussten sie das Oelbild. Denn der Rückschlag ins Zeichnerische, der Geschmack am Rhythmus der edlen Linie, wie er in den Bildern wieder hervortritt, geht auf den Einfluss der graphischen Künste zurück.

Die Wiener Ausstellung enthält das Beste, was die letzten Jahre hervorgebracht. Man meint, nicht schaffende Künstler, sondern feinsinnige Amateurs hätten sie veranstaltet. Denn machen die Münchener eine Ausstellung, so überwiegt die Zahl der Münchener Arbeiten. Die ausländischen bilden nur die Folie. Hier handelt es sich weniger um Schaffen, als um ästhetisches Geniessen. Ein geschmackvoller Sammler durchwandert den Garten der fremden Meister, macht aus den Blumen der modernen Kunst einen farbenreichen Strauss. Namentlich die Dinge, die Josef Engelhart in Paris zusammenbrachte, sind mit raffiniert feinem Geschmack gewählt. Genauer darauf eingehen, hiesse die Geschichte der französischen Kunst der Gegenwart schreiben. Und was ich vorhatte: an der Hand der Werke den prismenartigen Ausstrahlungen der modernen Seele nachzugehen, ist mir leider doch nicht gelungen. Vor zehn Jahren war der Cours der Kunst ein ganz bestimmter. Ihr Ziel war, die äusserliche Physiognomie der Zeit zu packen. Heute ist sie im Begriff, für all die neuen Gefühle, die unsere Zeit gebracht, den sinnlichen Ausdruck zu prägen. Doch diese

Gefühle sind so dunkel, so kraus und nuancenreich, dass wir selbst noch nicht fähig sind, sie zu deuten. Zu mannigfache Strömungen mischen und kreuzen sich, als dass wir imstande wären, das Ziel zu erkennen. War vorher der Künstler nur Interpret der Natur, so fühlt er sich jetzt als freier Schöpfer. Löste der Impressionismus alle Linien auf, so ist die Form jetzt wieder vornehmstes Ziel der Kunst. Wurde vorher alle Kraft darauf verwandt, die schwierigsten Elemente der Erscheinungswelt — Licht und Luft — zu deuten, so träumt man jetzt Farben, die überhaupt nicht in unserer Welt zu schauen. War man damals stolz, sich von den Alten befreit zu haben, so flüchtet man jetzt gern zu den Primitiven zurück, sucht in die strengen Formen früherer Epochen die Empfindungen dieses sterbenden Jahrhunderts zu legen. Nicht mehr die Aussenwelt, sondern die Innenwelt wird geschildert. Nicht mehr das Licht herrscht, sondern die Linie. Nicht mehr die Wahrheit in der Wiedergabe des Natureindrucks ist das Ziel, sondern die freie symphonische Gestaltung coloristischer Werte. Nicht mehr das „Bild an sich“ steht im Vordergrunde. Erst der Raum ist das Kunstwerk, das Bild darin nur decoratives Element. Das sind einige der Wandlungen, die sich in den letzten Jahren vollzogen. Und mit diesen Klängen mischen sich noch die Melodien des Naturalismus.

Für alles findet man in der Ausstellung bezeichnende Beispiele. L'Hermitte, Raffaelli, Pissarro und Renoir führen in die Zeit des Impressionismus zurück. Das bewegende Leben wollte man fixieren, wie es am erstaunlichsten Léandre in seiner Orchester-Scene that. Hier lebt und athmet alles; die Violinbogen sausen über die Saiten. Jubelnde Hymnen an das Licht sind Alexandre

Lunois' Werke, jene sonnedurchglühten Lithographien, in denen er Scenen aus dem Circus und den spanischen Tingl-Tangls mit so viel Unmittelbarkeit und südlichem Brio festhält. Roll, der reisige Werkmeister des Naturalismus, machte das Pastell und die Plastik sich dienstbar. In der Büste „Indifference" meistert er den Marmor, als wäre er nicht harter Stein, sondern weiches, in der Hand zu knetendes Material. Sein Trio — der Carton zu dem Wandbild, das er im Pariser Rathhaus malte — ist eine wunderbare Harmonie von blau, grün, violett und orange. Noch erstaunlicher hat er in den Acten die Wirkungen der Pastelltechnik ausgenützt, um das Vibrieren und die Weichheit, die ganze Morbidezza des Fleisches zu geben.

In anderen Werken kündigen sich die neuen Tendenzen an. Nicht Doppelgänger der Natur will die Porträtmalerei in greifbarer Körperlichkeit vor Augen stellen. Etwas Uebersinnliches, die Ahnung einer unbekannten Welt, aus der die Gestalten herkommen, soll den Betrachter umfangen. Eugène Carrières Werke: der kahle Satyrschädel des Verlaine, die Büste Rodins und der weiche Christuskopf Alphonse Daudets sind also nicht nur machtvolle Analysen complicierter Persönlichkeiten, auch von einem Hauch des Geisterhaften sind sie umwittert. Während Roll in seinen Acten das Hauptgewicht auf die farbige Erscheinung legt, gehen die Jüngeren mehr der Linienrhythmik des Körpers nach. Mit welchem Eifer, zeigen die Actstudien Fernand Piets — ein Gegenstück gleichsam zu den hundert Ansichten, die Hokusai vom Berge Fuji zeichnete. Ueber die wichtige Rolle, die das Variété im modernen Kunstschaffen spielt, wurde neuerdings viel geschrieben. Henri

Rivières „Schattenspiele mit Musikbegleitung“ markieren deutlich den Punkt, wo das allerfeinste Aestheten-thum mit dem Variété sich berührt. Für das Weibempfinden des Jahrhundertendes sind Willettes Blätter kostbare Documente. Namentlich das Gedicht vom Pierrot hat etwas Thränenschimmerndes, unsäglich Rührendes, etwas von „La glu“, dem fürchterlichen Liede vom Mutterherzen, das Yvette Guilbert in so schaurigen Tönen singt.

Bei Gandara muss ich länger verweilen. Denn hier zeigt sich deutlich, wie die Kunst durch den Naturalismus hindurch zum grossen Stil gelangte. Eine Höhe, zu deren Erklimmung es viele Jahrzehnte brauchte. „Modern“ konnte die Malerei des neunzehnten Jahrhunderts erst dann werden, wenn es ihr gelang, das Wesen des modernen Menschen, den Charakter des modernen Costüms so auszuprägen, wie sich im Pippo Spano Castagnos, im Colleoni Verrocchios das Wesen des Quattrocento ausprägt. Dieser Versuch wurde in der ersten Hälfte des Jahrhunderts überhaupt nicht gemacht. Man hielt das moderne Costüm für unkünstlerisch, glaubte für Kunstwerke nur die Trachten früherer Jahrhunderte verwenden zu dürfen. Dann kamen die Genremaler und addierten kleine Beobachtungen, reproducierten das Nebensächliche, Anekdotische der Form. Schliesslich verklärte sich die Naturcopie zu stilvoller Schönheit. Millet gab dem Bauer, Meunier dem Arbeiter einen grossen königlichen Stil. Gandara als der ersten einer hat den grossen Stil im Mondainen gesehen. Das ist nicht der trockene Realismus von Stevens, der photographische Abbilder der Wirklichkeit gibt. Auch nicht die synthetische Art Whistlers, der, um den Stil zu erreichen, alles ausgesprochen Moderne umgeht und

das Costüm dem Velasquez-Stil nähert. Gandara zeigt das ganze Froufrou der modernen Toilette. Aber die Expressivkraft der Linie ist so gross, dass aus den Momentaufnahmen Monumentalbilder werden, das Individuelle sich zum Typischen erhebt. „Ruhende Dame", „Dame mit der Cigarette" ist unter zwei Blätter geschrieben. Die Unterschrift könnte auch lauten: die Wollust der Müdigkeit, die Wollust der Träumerei. Gandara ist Meister im flüchtig leichten Erfassen der entscheidenden Linie. Nur die „lebenden Punkte" gibt er. Mit einem Strich weiss er suggestiv zu wirken. Ein Fleck Roth, Blau oder Grün, irgendwo wie zufällig angebracht, macht aus der farblosen Zeichnung ein Bild.

Für das coloristische Empfinden der Gegenwart, für die Wandlung, die der Japonismus brachte, liefert Maurin die markantesten Beispiele. Pastelle, wie die Frau mit dem Kind und das Mädchen am Ofen, sind Delicatessen für das Auge, ein Zaubertrank. Die lebhaftesten Farben stehen nebeneinander und verbinden sich zu deliciösen Accorden. Nirgends vulgäre Buntheit. Nichts Grelles und Schweres. Jeder Ton mit feinstem Takt gewählt. Selbst die Drucke, die farbigen Radierungen und Lithographien wahren noch diesen sanften Schmelz. Drei Blätter namentlich — die badende Frau, die Frau am Spiegel und die Dame am Ofen — sind als Reproductionen ein Triumph moderner Technik. Braune Spiegelrahmen, rothe Lampenschirme, gelbe Kleider, blaue Wände, grüne Teppiche, rosa Pantöffelchen und nackte Weiberkörper klingen zu feinschmeckerisch wollüstigen Harmonien zusammen. Die ganze Kunst Japans in ihrem Esprit, ihrer schmeichelnden, tönenden Farbe, hier ist sie lebendig, nicht nach-

geahmt, sondern frei transponiert von einem grossen selbständigen Meister. In einigen Bildern — der Bacchantin und der Sphinx — macht er die Farbe sogar zum psychologischen Symbol. Man beachte das Auge, mit dem dieses Weib ruhig, doch männermordend ins Weite schaut, diesen mageren und doch zähen, von dämonischer Kraft beseelten Körper, diese Lage, die so ruhig scheint und gleichzeitig die des Tigers ist, der im nächsten Moment auf sein Opfer sich stürzt. Die Farbe steigert noch die satanische Wirkung. Ist es Orange, ist es Gelb oder Brandroth? Es ist die Glut der Hölle, das verzehrende Feuer der Sünde. Die Etappen des Satanismus sind deutlich markiert. Rops, dessen „vice suprême“ in der Ausstellung hängt -- das Damenskelet mit dem Fächer, daneben der Herr, der seinen Kopf als Chapeau claque unterm Arm hält — weist noch dem Stoff, dem Anekdotischen die Hauptrolle zu. Durch das, w a s er sagt, erreicht er die dämonische Wirkung. Beardsley ist feiner, macht durch Andeutungen, durch Zwinkern der Augen sich verständlich, weiss durch den Ausdruck eines Kopfes, durch das Zucken eines Mundes mehr auszusprechen, als Rops in langer Erzählung sagt. Maurin, noch weitergehend, hat das Satanische der Farbe entdeckt.

Dass am Ende der alten Jahrhunderte die „reizenden Verfallzeitler“ auftreten, die Abenteurer der Linie, die mit den Stilen aller Zeiten und Zonen wie mit goldenen Bällen spielen, haben die Goncourts schon betont. In diese Gruppe gehört Grasset: ein Primitiver in der Art, wie er den weiblichen Körper studiert; von der seraphischen Holdseligkeit mittelalterlicher Glasmaler in seinen Placaten; satanisch in dem unheim-

lichen Morphiumblatt. Doch Boutet de Monvel ist derjenige, der alle Instrumente am erstaunlichsten spielt! Wird ein Werk über die Kindertrachten vom Beginn des Jahrhunderts verlangt, so tritt er als Biedermaier, als japanischer Biedermaier auf. Den Illustrationen zu einem Buch über die Jungfrau von Orleans gibt er den Charakter mittelalterlicher Miniaturen, versetzt mit primitiven Farben und primitiven Linien in eine phantastisch abenteuerliche Ritterwelt. Seine Zeichnungen für Kinderbilderbücher scheinen aus dem Zeichenheft des kleinen Moriz zu stammen. Dann arbeitet er wieder in einem seltsamen Spielkartenstil oder in der Art etruskischer Vasenbilder. Streng assyrisch-ägyptisch in seiner Salome, weiss er in der Nikolaus-Legende oder in der Geschichte vom Müller und dem Esel ganz wunderbar den Schwind'schen Märchenstil zu treffen. Proteusartig taucht er in den verschiedensten Masken auf, bewegt sich im Gewand Ludwig Richters mit derselben Sicherheit wie in dem Outamaros. Viele, die aus ästhetischer Gourmandise auf alte Formen zurückgriffen, brachte unsere Epoche hervor. Doch als Verwandlungskünstler, als lächelnder Jongleur ist Monvel einzig in seiner Art.

Zwei Welten sind in den Namen Meunier und Khnopff enthalten. Dort der selfmademan, der rauhe Sohn einer rauhen Zeit, mit der Kraft des Naturmenschen in die Kunstwelt eintretend, einen neuen Stil erschaffend für neue Dinge; hier der bleiche Spross einer uralten, mürben Cultur, auf dessen schmalen Schultern die ganze Müdigkeit langer Jahrhunderte lastet; der überfeinerte Aesthet, der nur durch das Medium alter Kunst das Leben empfindet. Dort Zola, hier d'Annunzio. Doch über beide Meister ist anlässlich früherer Ausstellungen so

viel geschrieben, dass es diesmal kaum noth thut, auf sie hinzuweisen. Und vom englischen Kunstschaffen kann trotz Brangwyn und Crane, Moira und Nicholson, Pennell und Sauter, Shannon und Swan die Ausstellung keinen Begriff vermitteln. Manche Arbeiten — die von Greiffenhagen, Clausen, Mortimer Mempes und La Thangue — sind obendrein aus dem „Studio“ bekannt. Mehr reizt es mich, noch einen Augenblick bei Ludwig von Hofmann zu verweilen, dessen Persönlichkeit in Wien ganz besonders hervortritt. Die moderne Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies, das Sichzurückträumen in versunkene Schönheitswelten hat in ihm wohl den reinsten Ausdruck gefunden. Jeder Künster malt, wie Leonardo sagt, in seinen Bildern sich selbst. Bei Ludwig von Hofmann zeigt sich das deutlich. Im Vatican steht die Statue eines römischen Kaisers. Lucius Verus heisst er, und er sieht aus wie Max Klinger. Stuck, aus einer Gegend gebürtig, wo einst römische Colonien waren, ähnelt als Mensch einem römischen Gladiator: ein Athlet, ein Kraftmensch, der wie ein wilder Centaur in die müde, weiche Gegenwart hereinsprengt. Hofmann gleicht keinem Künstler. Mehr wie ein Lehrer sieht er aus. Ganz helle, blonde Haare hat er und blaue Märchenaugen. Unbeholfen ist er wie ein Kind, wenn jemand ihm Freundlichkeiten über seine Bilder sagt.

Und dieses Kindliche, blond Blauäugige lebt auch in seiner Kunst. Es ist kein Zufall, dass es von Hofmann keine plastischen Arbeiten, keine Radierungen und Stiche gibt. Nicht Meissel und Nadel sind sein Werkzeug, sondern die weiche, schmiegsame, tonige Kreide. Vergleicht man seine Studie des sich beugenden

Mädchens mit ähnlichen Blättern Gandaras, so fühlt man — auch in den Linien — eine deutsche Weichheit. Und diese „Vergissmeinnicht-Stimmung", dieser Duft von blühenden Linden ist über alle seine Werke gebreitet. Der Ephebe zum Beispiel, der, die Arme hinter dem Kopf gekreuzt, in der vorweltlichen Landschaft steht, ist er nicht schön wie die schönste Antike? Doch eine weiche, germanische Antike ist es, geträumt von einem blonden, blauäugigen Menschen. Oder besser, ein saturnisches Zeitalter ist es, als es noch keine Gewänder und keine Scham, keine Begierde und keinen Sündenfall gab, als der Mensch noch nicht vom Baum der Erkenntnis gekostet, sondern in seligem Einssein mit der Natur ein kindlich harmloses Dasein lebte. Die Darstellung, wie die Schlange zu Eva spricht, ist für Hofmanns Naturell besonders bezeichnend. Wie verschieden wurde diese Scene zu verschiedenen Zeiten gemalt! Auf den Bildern der Quattrocentisten verlassen die ersten Menschen gewöhnlich im Tanzschritt das Paradies. Das grosse Ziel der Kunst war damals die Eroberung der Welt. Auch Adam und Eva sind glücklich, dass der Garten Eden sich aufthut, dass die Welt, die lockende Welt sich erschliesst. Bei anderen Meistern lauscht Eva in verzehrender Gier den Worten der Schlange. Für das, was sie erfährt, gibt sie gern die paradiesischen Wonnen hin. Lilith ist sie, die schöne Teufelin, die Hexe, die ihren Beruf entdeckt. Bei Hofmann umflort gramvolles Weh ihr Auge. Wie in einen Abgrund starrt sie, hat das Gefühl, dass nun, da sie wissend geworden, alles, alles vorbei ist. „Meine Blindheit gib mir wieder, gib mir mein verlor'nes Glück." Dieses Blatt enthält den Epilog zu Hofmanns Kunst. Durch

die Werke Stucks und Klingers geht ein satanischer Zug. Die grosse Macht der Sünde verherrlichen sie. Hofmanns Bilder spielen vor dem Sündenfall. Kinder sind seine Menschen, die vom Bösen nichts ahnen, Kinder, die über die Sonnenstrahlen, über das Rieseln der Quelle staunen, denen die ganze Natur, ihr eigenes Sein ein Wunder bedeutet, die staunen, wenn sie im Spiegel des Weihers plötzlich ihr Bild erschauen, die staunend, in seligem Taumel, dahinstürmen, dem Lichte, der Sonne entgegen, die dort oben über dem Berge strahlt. Keine graue Atmosphäre trübt den Glanz der Farben. Rein und feierlich wie am ersten Schöpfungstag liegt die Erde da. Rothe Tulpen und gelbe Aurikeln entspriessen dem Boden. Frühlingsgöttinnen in flatterndem Florgewand wallen blumenstreuend durch die Wiesen. Epheben und Mädchen, nackt und keusch, ruhen wunsch- und leidenschaftslos auf grüner Au oder bieten sich die Hand zum Reigen. Hofmanns Kunst ist die germanische Sehnsucht nach hellenischer Schönheit, die Sehnsucht aus dem Nebel heraus zum Licht, die Sehnsucht aus der Prosa des Alltags nach einer fernen, verklungenen Märchenwelt, die Sehnsucht aus der Sünde heraus nach Unschuld.

Auf dem entgegengesetzten Pol, breitbeinig, mit beiden Füssen auf der Erde, steht Max Liebermann. Die irdische Welt ist sein Reich. Hier findet er das Paradies, das Purgatorio und Inferno. Trotzdem, je länger man seine Blätter betrachtet, bemerkt man auch hier etwas, das über die Realität hinausgeht. Jenes Streben nach Grosszügigkeit, nach epischer Getragenheit der Linien, das den Stil Meuniers, Segantinis und Gandaras bestimmt, tritt auch bei Liebermann

hervor. Wuchtig und gross sind die Figuren in den Raum gesetzt. Namentlich in Blättern, wie dem Mann mit der Kuh, dem Mann mit dem Tragkorb und dem sitzenden Alten — in denen die Silhouetten einzelner Menschen machtvoll aus einfachen Landschaften aufragen — weiss er eine merkwürdige Suggestion von Weiträumigkeit, den Eindruck „grosser Kunst" zu erzielen. Aus allem klingt das Glaubensbekenntnis des Meisters: „Nicht das Malerische ist's, was ich suche, ich will die Natur wiedergeben in ihrer Einfachheit und Grösse."

Die Werke der anderen — Adolf Menzel, Arthur Kampf, Leistikow und Koepping; Gleichen-Russwurm, Sascha Schneider, Pietschmann und Mediz-Pelikan; Thoma und Klinger; Leibl, Zügel, Samberger und Oberländer, Angelo Jank und Julius Diez — ergeben keine neuen Gesichtspunkte. Nur ihre Visitenkarte haben sie nach Wien geschickt, sind aber nicht selbst gekommen. Auch kennt jeder die Bedeutung dieser Namen oder kann sich aus Büchern unterrichten. Worauf es in der Ausstellung ankam, war nicht, ein Bild vom Schaffen der einzelnen zu geben. Es sollte im grossen gezeigt werden, welche erstaunlichen Ausdrucksmittel die moderne vervielfältigende Kunst sich gebildet. Und das ist glänzend erreicht. Man denke sich in diese Räume ein biederes Familienblattbild gehängt. Es würde physisch schmerzen. Man denke an den fürchterlichen Stahlstich vom Beginne des Jahrhunderts zurück, an das Kunstvereinsblatt, das vor 40 Jahren in jeder guten Stube über dem Sopha hieng, dann wird man im Angesicht dieser Dinge in die Worte ausbrechen, die an der Schwelle des Cinquecento Ulrich von Hutten

rief: „O Jahrhundert, die Geister erwachen, die Künste blühen, es ist eine Lust zu leben.“

Dass auch für Wien nach langer, winterlicher Starre ein duftiger Kunstfrühling kam, brauche ich den Wienern nicht zu sagen. Noch vor sechs Jahren, als meine Geschichte der Malerei erschien, konnte ich — trotz bester Absichten — fast nichts über Oesterreich schreiben. Ich hatte versucht, ein Capitel über österreichische Kunst zu geben. Denn seit dem Beginne des Jahrhunderts hat sie ja eine besondere Note. Schon zur Zeit der Romantik nehmen die Oesterreicher eine Sonderstellung ein. Den klaren Norddeutschen — Cornelius und den Seinen — stehen sie als Dichter und Träumer, den Denkern als Naturkinder von sonniger Heiterkeit gegenüber. Dort Gedankenschwere und machtvoller Ernst, hier traumhafte Lieblichkeit und schalkhafte Anmuth. Josef Führich schafft seine zarten bukolischen Idyllen, Eduard Steinle jene feinen Aquarelle, die den romantischen Zauber der ritterlichen Sagenwelt so duftig, ohne Süssigkeit spiegeln. Schwind ist überhaupt nur als Wiener denkbar, in seiner Frauenseligkeit, wie in der Mozart-Stimmung, die alle seine Werke durchklingt. Dann in der Zeit des Colorismus ein ähnlicher Gegensatz. Während die Norddeutschen nur das Ziel haben, correcte Geschichtsillustrationen anzufertigen, fühlen sich die Oesterreicher als Maler. Rahl ist einer der wenigen damals, in denen echtes Malerblut pulsierte. Makart bedeutet den classischen Ausdruck einer Epoche: als auf die Farbenblindheit der Farbenrausch, auf den Cartonstil die Wollust des Malens gefolgt war. Dann, als die Eroberung des Modernen begann, herrscht abermals ein bezeichnender

Unterschied. Menzel ist der scharfe Satiriker. Alles wacht bei ihm, denkt und handelt. Pettenkofen ist beschaulich und friedlich. Alles faullenzt bei ihm, schläft und gähnt. In einem Buch über österreichische Malerei könnten diese Dinge zum Ausdruck kommen. Das Musikalisch-Träumerische und das Malerisch-Sinnliche, daneben etwas, das in die Zeiten Velasquez' zurückweist, sich aus Oesterreichs früheren Beziehungen zu Spanien erklärt, würden als die unterscheidenden Eigenthümlichkeiten österreichischer Kunst erkannt werden. In einem Buch über die europäische Malerei war es nicht möglich, darauf einzugehen. Denn nur wenige von allen, die Oesterreich hervorbrachte, waren dort geblieben. Dem grossen europäischen Zusammenhang ordnen sie sich ein. Dann schien, nach der Aera Makart, vollständiger Stillstand gekommen. Während anderwärts gekämpft und gerungen wurde, lag die Ruhe des Grabes über Oesterreich.

Heute gibt es eine rüstige Schar moderner Geister, alle mitarbeitend an der Lösung der Probleme, die das neue Zeitalter stellte. Den älteren, anerkannten Meistern ist — eine wichtige Bürgschaft für die Zukunft — eine Anzahl jüngerer zur Seite getreten. Obwohl die Werke zerstreut sind, findet man doch alle Mitglieder der Secession vertreten: den alten Ehrenpräsidenten und den jungen Andri. Auchenthaler und Bacher, Böhm und Engelhart, Friedrich und Hänisch, Jettmar und Klimt, König und Lenz, List und Moser, die beiden Müller, Baron Myrbach, Nowak und Orlik, Ottenfeld und Roller, Hans Schwaiger, Ernst Stöhr und Tichy. Ich widerstehe der Versuchung, als Nichtwiener über die einzelnen zu sprechen. Denn eine Charakteristik wäre auf Grund

zufälliger Paradigmen doch nicht möglich. Und alles Censurenvertheilen scheint mir sinn- und zwecklos. Wir sollten endlich einsehen, dass diese Worte, aus denen die landläufigen Kritiken bestehen, doch nur Clichés sind, feststehende Wendungen, die nichts bezeichnen, nichts sagen. Wir sollten, von Engelhart sprechend, nur Worte gebrauchen, die nur auf Engelhart, nicht auf Boecklin und Sichel, auf Michelangelo und Defregger passen. Bei Beachtung dieser Regel würden viele Kritiken nicht geschrieben werden. Aber die übrigbleibenden würden dem Publicum mehr sagen und vom Künstler als weniger thöricht empfunden werden. Genug, dass die österreichischen Arbeiten fein dem Rahmen sich einfügen. Und das will viel bedeuten. Denn da ringsum nur Elitebilder hängen, Werke von Meistern, deren Bedeutung über jeden Zweifel erhaben ist, muss derjenige, der in solcher Umgebung auftritt, auch selbst auf einem hohen Niveau sein. Sonst würde er sehr unangenehm herausfallen.

Nur in diesem Sinne möchte ich überhaupt diese Besprechung verstanden wissen: als Impressionen eines Menschen, der zwar Wien wenig, aber viel von der Welt kennt und deshalb imstande ist, wenigstens das Niveau der Ausstellung zu bewerten. Zahlreiche bedeutende Namen sind nicht genannt. Von der Plastik ist nicht gesprochen, von all den feinen Dingen in Bronze und Marmor, die in den Sälen verstreut sind. Es ist nicht gesprochen von den Tiffany-Gläsern, den Wandbekleidungen und Teppichen, von all den Finessen modernen Kunstgewerbes, die den Rahmen der Bilder abgeben. Otto Wagners Entwürfe für die Pfarrkirche in Währing, die das Problem des modernen Kirchen-

baues zu lösen scheinen, erfordern einen besonderen Artikel. Doch das bleibt einer sachkundigen Feder überlassen. Ich wollte der Secession nur sagen, dass ich in ihren Räumen ein paar genussreiche Stunden verlebte.

WEIHNACHTS-AUSSTELLUNGEN 1899.

„Actuell“ ist dieser Artikel nicht. Aber da die Künstlergenossenschaft um Jahrzehnte hinter der Kunstentwicklung hergeht, darf auch der Berichterstatter um ein paar Wochen zu spät kommen. Die Weihnachts-Ausstellung. die am 21. November im Künstlerhaus eröffnet wurde, ist nicht schlechter als ihre Vorgängerinnen. Wird man von der Geschmacklosigkeit mehr als früher verwundet, so ist der Grund nur, dass die Secession uns an künstlerische Genüsse gewöhnte. Kunstausstellungen sind heute keine Jahrmarktsbuden mehr. Sie führen nur Dinge vor, die den Kunstfreunden Freude, den Künstlern Anregung und Belehrung bieten. Auch die Umgebung ist eine würdige: stimmungsvoll die Räume, die Bilder so harmonisch gehängt, dass sie in der Ausstellung schon ihren Endzweck erfüllen, ein decorativer Schmuck der Wand zu sein. Gerade in diesen ausstellungstechnischen Dingen wurden in den letzten Jahren riesige Fortschritte gemacht. Es ist erreicht worden, dass selbst die Auslagen der Kaufhäuser einen künstlerischen Charakter anstreben. Die Räume der Secession erwecken den Eindruck, als handle es sich gar nicht um eine kurzlebige, für Wochen beschickte

Schaustellung, sodern als weile man in der Privatgalerie eines vornehmen Liebhabers.

Im Künstlerhaus ist davon nichts zu spüren. Gleich die Eintrittskarte ist einer Kunstausstellung unwürdig. Sie sieht aus wie ein Eisenbahnbillet dritter Classe. Und die Ausstattung der Räume scheint ein Provinzial-Tapezierer besorgt zu haben. Sie sind unglaublich, diese kleinen geschmacklosen Statuetten, die auf noch geschmackloseren Postamenten stehen; diese zwecklosen Sammtdraperien und fürchterlichen Erzeugnisse des Kunstgewerbes, die den decorativen Rahmen der Bilder abgeben. Nackt und kahl ist der Boden. Minderwertige Teppiche sind unfein über langweilige Sophas gebreitet. Auch die Pflanzen bringen keinen Reiz in das ärmliche Allerlei. Denn es sind schlechte Exemplare und stimmungslos hingestellt. Sogar die Menschen scheinen in gedrückter Stimmung. Es fehlt der festliche Glanz, den echte Kunst über das Leben breitet. In der Secession das Rauschen von Seidenkleidern, Feierlichkeit und grossstädtische Eleganz; hier Vorstadtstimmung, billige Toiletten, ein paar Soldaten, die, ohne zu wissen warum, von einer Leinwand zur anderen gehen. Dass die Bilder Nummern tragen, ist ein nothwendiges Uebel. Aber warum sind die Lettern so geschmacklos? Warum die mit Goldpapier beklebten Pappstreifen mit so gewöhnlichen Stecknadeln und so giftgrünen Bändchen befestigt? Auch die Rahmen sollten einer Jury unterliegen. Denn der ganze Eindruck einer Wand kann durch einen plumpen Rahmen zerstört werden. Freilich scheint dieses Problem, dass die Anordnung der Bilder ein compositionelles Kunstwerk zu sein habe, der Hängecommission überhaupt nicht zum Bewusstsein gekommen. Ander-

wärts betrachtet man als Ziel jene Concinnitas, die schon Alberti als Ideal der Schönheit hinstellte: eine Harmonie der Theile, so dass ohne Schaden nichts hinzugefügt und nichts hinweggenommen werden könnte. Hier ist zuweilen mitten in der Wand ein Loch. Statt eines Bildes sieht man den bewussten Pappstreifen mit Stecknadel und grünseidenem Bändchen und darunter einen blauen Zettel mit dem stolzen Vermerk „Verkauft". Jeder Erwerber eines Bildes kann es als Weihnachtsgeschenk gleich mit nachhause nehmen — eine wohl praktische, aber wenig feine und bisher in Kunstausstellungen nicht übliche Einrichtung.

Direct für den Verkauf sind auch die Bilder gemalt. Die grosse kunstgewerbliche Bewegung, unter deren Zeichen wir stehen, macht sich im Künstlerhaus nur insofern fühlbar, als die Kunst selbst zum Kunstgewerbe geworden. Darum fehlt der Ausstellung jeder einheitliche Gedanke. Einen Einblick in das Schaffen der Gegenwart geben zu wollen, liegt ihr so fern wie möglich. Wie auf dem Jahrmarkt ist für alle Ware gesorgt, die vom Käufer verlangt wird, und gerade so bunt, gerade so wohlassortiert führt man sie vor. Da ist ein Schubfach mit der Aufschrift Genre. Es grüssen uns die trauten, dem Publicum so lieben Titel: „Die neue Pfarrersköchin", „Ungelegener Besuch", „Er kommt". Daneben hängen Costümbilder mit Renaissance-Lords und lachenden Renaissance-Ladys, mit Lanzknechten und Damen in der Königin Louisen-Tracht — Erzeugnisse jener Kleinmalerei, die so viel Stoff zu geistvoller Unterhaltung bietet, weil man gelegentlich den Kunstkenner spielen, eine Lupe zur Hand nehmen und durch das Vergrösserungsglas noch Dinge entdecken kann, die das blosse

Auge nicht sieht. Einigen Kinderbildnissen brauchte nur die Photographie in Visitenkartenformat beigefügt zu sein, damit sie als Reclamebilder artistischer Institute dienen könnten. Ein Damenporträt mit enormem lila Hut scheint als Aushängeschild einer Vorstadtmodistin gedacht. Landschaften unterrichten den Wiener Bürger mit topographischer Genauigkeit, wie es im schönen Italien, in Bosnien und Istrien aussieht. Ein Alpenglühen an der Donau ist besonders merkwürdig.

Andere Werke scheinen hochgradig modern. Denn auch nach Pleinair ist Nachfrage. Darum werden Sonnenfleckenprobleme gelöst, wie sie vor zehn Jahren die Maler beschäftigten. Sogar Pointillisten gibt es und Meister der stilisierenden Linie. Nur ist es fast immer eine missverstandene Modernität, das, was Bahr die „falsche Secession" genannt hat. Denn was liegt daran, ob ein Bild braun oder weiss gemalt ist. Werke von Rembrandt und Israels sind tief und satt in der Farbe, dabei doch luftig und hell. Solche, wie Schiffs Porträt der Medelsky, wirken trotz des Kreidetones schwarz. Oelig und schwer ist alles, nichts hat den Duft, die zitternde Frische des Lebens. Warum in dem anderen Porträt das brandrothe Cape? Wir sind so sensibel für den Symbolismus der Farbe, verbinden mit flammendem Roth einen bestimmten Begriff und finden es seltsam, wenn diese Farbe ganz äusserlich gedankenlos gewählt ist. Andere glauben modern zu sein, wenn sie, „abgerundete Composition" vermeidend, ihre Bilder womöglich mitten durchschneiden oder ringsum verrückte Ornamente anbringen. Und inmitten dieses altmodischen oder pseudomodernen Krames hängen zuweilen recht gute Sachen. Ein Porträt von Bruckner und ein Relief

Lewandowskis fesselt, weil die dargestellte junge Frau so hübsch ist. Ein Bild von Ribarz gehört zum Besten, was ich von diesem feinen Landschafter sah. Aber der Wust von Mittelmässigkeit überwiegt so, dass auch das wenige Gute vom bösen Nachbar erdrückt wird. Die künstlerischen Elemente der Genossenschaft leiden unter dem Zustand am meisten.

Von der Kunstausstellung — lucus a non lucendo — gelangt man zu Lambeaux. Nicht unbehelligt, denn im Panopticum wird für die Besichtigung der Schreckenskammer, im Moulin Rouge für den Genuss des Bauchtanzes extra gezahlt. Also wurde auch hier die Verbindungsthür beider Ausstellungen gesperrt. Erst nachdem man hinausgestossen ins feindliche Leben, wird man im Gartenpavillon von einem neuen Cassierer empfangen, der ein zweites Eisenbahnbillet à 30 Kreuzer verabreicht. Wäre ein Gesammt-Eintrittspreis von einer Krone nicht würdiger? Oder sollen im nächsten Jahre noch weitere Consequenzen gezogen und Nebencabinette eingerichtet werden, in denen gegen einen Extra-Obulus dem Besucher auch die B e r ü h r u n g der Kunstobjecte gestattet wird? Und das Werk selbst, das unter so seltsamen Bedingungen zu sehen ist, wurde meines Erachtens auch überschätzt. Gewiss ist es physisch eine gewaltige Leistung. Aber wenn es im Katalog in einem Athem mit den Arbeiten Meuniers genannt wird, ist doch zu betonen, dass es irgendwelche moderne Qualitäten nicht aufweist. Wo ist in der geistigen Behandlung des Themas die Nuance, die aus dem Empfindungsleben unserer Zeit geboren? Was ist in der Formensprache modern? Gerade darnach ringen heute unsere Grossen: Meunier wie Klinger, Strasser wie Hildebrandt.

Lambeaux beendigte sein Werk an dem Punkte, wo für diese Meister die Arbeit erst anfangen würde. Wie Wiertz, der geistige Vater seiner Kunst, bedient er sich, um seinen Gedanken auszudrücken, der Formen des Michelangelo und des Rubens. Kaum eine Gestalt ist auf dem Werke zu finden, die nicht ähnlich auf alten Bildern vorkommt. Und wie Wiertz kann er nicht zeichnen. Beine tauchen auf, deren Besitzer man vergeblich sucht; Rücken verdrehen sich in unmöglicher Weise; Waden beginnen unmittelbar über dem Knöchel; Oberschenkel spreizen sich, als ob da, wo sie zusammenzugehen pflegen, ein handgrosser Zwischenraum wäre; Kinder sitzen nicht auf dem Schoss, sondern auf dem Bauch ihrer Mutter. Selbst bei den Statuetten stösst man auf Dinge, die das Können Lambeaux' in zweifelhaftem Lichte erscheinen lassen. Alles in allem: keine feine Kunst. Eines jener Schaustücke, die in die Tage zurückversetzen, als Munkacys Christus und Neides Lebensmüde, durch Riesen-Affichen an allen Strassenecken angekündigt, ihre Runde durch die europäischen Panoptiken machten. Es vorzuführen lag kein Grund vor, wenigstens für denjenigen, der Kunstausstellungen unter erziehlichem, nicht commerciellem Gesichtspunkt betrachtet. Und das alles sage ich, wie ich nachdrücklich betone, nicht aus der Freude am Tadel. Ich meine nur, dass das Künstlerhaus nothwendig einer Auffrischung bedürfte. Die Secession braucht nicht die einzige Kunstausstellung in Wien zu sein. Es könnten sehr gut, wie in München, zwei nebeneinander bestehen.

Vorläufig kommen nur die Kunstsalons in Betracht. Artin hat sein Local zu einer Filiale der

Secession gemacht. Von Andri, Engelhart, Hohenberger, Jettmar, Kurzweil und Stöhr, auch von Slevogt, Thoma und Vogeler sind feine Sachen vorhanden, und es überrascht, am Stephansplatz, mitten im alten Wien, in Räume zu treten, in die auch schon der „Geschmack Secession" gedrungen. Sehr vornehme Kunst sieht man ferner bei Miethke. Brangwyn, Daubigny, Georges Henry, Meunier, Michetti, Raffaelli und andere Koryphäen der modernen Kunst sind vertreten. Lesser Ury, so brutal in Figurenbildern, tritt mit duftigen Landschaften auf. Kuehl wirkt farbiger, stimmungsvoller, als man sonst gewohnt ist. Neu war mir Pirenne, ein junger Brüsseler. Neu und interessant auch Hans Schlesinger: nicht wegen der technischen Qualitäten seiner Bilder, obwohl er helle, kühle Farbenwerte, weiss, schwarz, gelb und rosa, oft zu feinen Harmonien zusammenstimmt, sondern wegen des weichen wienerischen Hauchs, der über den Werken liegt. Im Künstlerhaus fehlt diese Note vollständig. Die meisten Bilder könnten wie in Wien auch in Berlin, in Madrid oder Petersburg gemalt sein. Denn der Stil der Marktware ist überall gleich. Schlesingers Violinspieler entstand in Venedig. Trotzdem liegt Anzengruber-Stimmung, etwas von „Vierten Gebot" darüber. Oder besser: das Wienerische verbindet sich noch mit einer jüdischen Nuance, mit jenem Zug der Resignation und wunschlosen Müdigkeit, den auch die Werke Israels' haben. Uhdes Hillebobbe, die dicht daneben hängt, bietet eine lehrreiche Parallele. Bei Uhde das rauhe Krächzen des Franz Hals, Kraft und germanischer Bierhumor. Hier ein Schattenspiel, die gelassene Ruhe alter Leute, die so still scheint und einen Strom von Erinnerungen um-

schliesst. Man fühlt, dass Schlesinger ein Spross alter Cultur, ein sehr feiner Herr und ein Freund Hofmannsthals ist. Menschen malt er, die sich selbst als die letzten einer untergehenden, sterbenden Welt empfinden, Augen, die nicht in die Gegenwart und in die Zukunft, sondern in eine tausendjährige leidvolle Vergangenheit blicken.

Ueber die Winter-Ausstellung des Oesterreichischen Museums kann ich nicht urtheilen. Denn erstens „verstehe" ich von Kunstgewerbe nichts, zweitens dauerte mein Besuch nur kurze Zeit. Imponiert aber hat mir der frische Geist, der durch den Hofrath Scala in die Anstalt gekommen. Es ist so selten, dass ein Museumsbeamter nicht das retardierende Element im Kunstleben bildet. Man kann sie an den Fingern aufzählen, die wenigen Leute, die überhaupt ein Verhältnis zur „Moderne" haben. Die meisten beschränken sich darauf, wenn eine Bewegung abgelaufen und alles geschichtlich gebucht ist, dem Zeitgeist zu folgen. Und eine so bedächtige Amtsführung ist sehr empfehlenswert. Theils steht sie bei uns Deutschen im Geruch der Wissenschaftlichkeit, theils entspricht sie den Wünschen derer, die ihr Amt als bequeme Sinecure auffassen. Freilich kann man über die Aufgaben einer Kunstsammlung auch anderer Ansicht sein. Man kann den Ehrgeiz haben, befruchtend ins Leben einzugreifen, Anregungen auszustreuen, Schillers Traum von der ästhetischen Erziehung des Menschen zu verwirklichen. Dass Resultate zu erzielen sind, hat Lichtwark in Hamburg gezeigt. Hofrath Scala hat viel Aehnlichkeit mit Lichtwark. Wie dieser ist er kein Bücherwurm, kein weltfremder Gelehrter, sondern ein Cavalier, der mit

beiden Füssen im Leben steht. Wie Lichtwark ist er, ohne nach rechts und links, nach oben und unten zu blicken, seinen als richtig erkannten Weg gegangen. Er hat es erreicht, dass das Oesterreichische Museum, das eine Zeitlang eingeschlafen schien, wieder in den Mittelpunkt des Interesses trat. Er hat es — wie Lichtwark — erreicht, dass er in den Zeitungen bekämpft wurde. Und das will viel bedeuten. Denn ohne Feinde sind nur die Nullen. In Wien gerade, wo man so sehr zum laisser aller, zur thatlosen Gleichgiltigkeit neigt, ist ein Mann unschätzbar, der Leben und Bewegung, Kampf und Leidenschaft in das Gleichmass der Tage trug.

Und die Erfolge des Scala'schen Princips sind wohl schon heute ersichtlich. Sein Glaubensbekenntnis war vom ersten Tage das eines vornehmen Mannes: keine Talmikunst. Innerhalb dieser Grenzen liegt ein weites Gebiet. Ausgeschlossen ist nur, was in billigem Material die Erzeugnisse der aristokratischen Culturen parodiert; willkommen alles, was wirklich das ist, wofür es sich ausgibt.

Gerade in Oesterreich ist die Aristokratie ein wichtiger Factor im Kunstleben. Dem Handwerker muss die Fähigkeit erhalten bleiben, Möbel zu liefern, die sich stilgerecht einem gegebenen alten Ensemble einfügen. Also sind in der Ausstellung alle Stile von der Gothik bis zum Louis XVI. und Empire vertreten. Nur erheben die Werke nicht mehr den Anspruch, modern zu sein, verbrämen das Alte nicht mit sinnlosem Firlefanz, sondern geben sich offen und ehrlich als gute Copien mustergiltiger Originale.

Die Hauptaufgabe bleibt freilich, dem bürgerlichen Jahrhundert auch den bürgerlichen Stil zu schaffen.

Und diese neue bürgerliche Cultur wurzelt in England. Dort vollzog sich 1650, was Frankreich 1789 erlebte. Dort begannen jene Kämpfe der Aufklärung, die Deutschland später seinen Lessing schenkten. Dort predigte der Plebejer Hogarth zu einer Zeit, als auf dem Continent noch die aristokratische Kunst des Rococo herrschte. Dort malte Wilkie seine Genrebilder sechzig Jahre vor Knaus und sammelte Scott „Unserer Väter Werke" ein halbes Jahrhundert vor Gedon. Dort erhielten also auch die Formen modernen Kunstgewerbes ihre früheste Ausprägung. Und Scala folgte, indem er auf das Englische hinwies, nicht persönlichen Neigungen, sondern dem socialen Gange des Jahrhunderts.

Was bedeutet überhaupt „englischer Stil"? Das Wort ist so inhaltlos, wie das vom „Geschmack Secession". Ein Stil gehört nie einem Volk. Er ist das Ergebnis der geistigen und socialen Factoren, die ein Zeitalter beherrschen. Das Romanische, das Gothische und die Renaissance — sie blühten zur gleichen Zeit in der ganzen Welt. Selbst der „österreichischeste" Stil, den Oesterreich gehabt hat, das Barock, unterscheidet sich vom französischen oder italienischen nicht dem Wesen nach, sondern nur durch Nuancen. Ebenso ist es heute.

Anfangs musste es genügen, überhaupt von den Engländern zu lernen. Nachdem wir so lange die Ausdrucksformen der alten aristokratischen Cultur auf die bürgerliche Welt übertragen, lehrten sie uns Dinge schaffen, die zugleich praktisch und gediegen waren, die wir k a u f e n konnten an Stelle der Surrogate, mit denen wir bisher unser kleinbürgerliches Dasein vergoldet. Auch künstlerisch hatten sie einen gewaltigen

Vorsprung, denn der Zeichenunterricht ist in England obligatorisch. Wer die Schule verlässt, ist schon im Besitze der Kenntnisse, die in Deutschland und Oesterreich erst die Fachschulen vermitteln. Auf diesem Wege gilt es zu folgen. Die Schule muss ein Werkzeug in der Hand des Museums sein. Für die Heranbildung kunstgewerblicher Zeichner ist zuerst zu sorgen. Je mehr das geschieht, je mehr selbständige Künstler in die Bewegung eingreifen, desto mehr wird die Abhängigkeit schwinden, desto mehr heimische Eigenart sich ausprägen. Denn künstlich lassen sich solche Fragen nicht lösen. Es war nur Verunstaltung des Englischen, als im vorigen Jahre ein paar Tischler gewaltsam ihren Werken eine „wienerische Note" zu geben suchten. Aber es ist ein neuer organischer Stil, der allmählich aus der Hand der Künstler — Josef Hoffmanns namentlich — herauswächst. Was noch englisch anmuthet an diesen Werken, ist nur dasjenige, was der gemeinsamen Civilisationsatmosphäre entspringt. In einem undefinierbaren Etwas, das jeder Engländer als ausländisch empfinden würde, spricht sich aus, dass hier ein Wiener für Wiener schafft.

Damit will ich nicht sagen, dass wir zu endgiltigen Wahrheiten gelangt sind. Dieselbe Zeit des Sturmes und Dranges, die vor zehn Jahren die Malerei durchmachte, haben wir heute im Kunstgewerbe. Es wird experimentiert und rastlos gesucht. Die Freude, selbstständig zu sein, nachdem man so lange unter dem Commando der alten Meister gestanden, ist so riesengross, dass mit Vorliebe gerade das gebracht wird, was dem Herkömmlichen in übermüthiger Laune spottet. Josef Olbrichs Damensalon bietet dafür ein Beispiel.

Bei ihm sprudeln die Ideen. Spielend streut er aus, was andere sich mühsam aus dem Finger saugen. Trotzdem verstehe ich die Leute, die in einem solchen Zimmer nicht wohnen möchten. Es ist, als hätte man immer einen geistvollen Plauderer um sich, müsste Espritraketen verpuffen hören, auch in Momenten, wo man still und allein sein will. Fast mehr fesselten mich ein paar bescheidene Zimmer. Es ist unglaublich, wie billig man jetzt sich einrichten kann. Indem das Museum dazu die Hand bietet, führt es einen grossen socialen Gedanken durch. Es wird auch dem Minderbemittelten gezeigt, dass man, um geschmackvoll zu leben, kein Krösus zu sein braucht, sondern nur den Stolz haben muss, das Einfache, Echte dem parvenuhaft Protzigen vorzuziehen. Auch der kleine Handwerker wird zur Kunst erzogen, der bisher den Forderungen schlechten Geschmackes machtlos sich fügen musste.

Und welchen Aufschwung haben andere Industrien, die früher gar nicht gepflegt wurden, in den letzten Jahren genommen. Für die Kupfertreibarbeit kam eine neue Blüte. Denn es sind wunderbare Dinge, die Georg Klimt, Siegl und Stadler liefern. Ebenso Ausgezeichnetes schafft die Keramik. Namentlich die Teplitzer Fayencen sind feine selbständige Arbeiten, an nichts sich anlehnend, an nichts erinnernd, dadurch, dass sie in einem einzigen Exemplar produciert werden, auch der Gefahr der Trivialisierung entrückt. Oefen und Kamine sind da — ich nenne nur den des Baron Kraus — die all die Dinge, die bis vor kurzem gerade auf diesem Gebiete sich breit machten, schon wie Ungeheuerlichkeiten eines vorsündflutlichen barbarischen Zeitalters erscheinen lassen. Bronzen gibt es, Holzschnitzereien und elektrische

Lampen, Silberarbeiten und böhmische Tiffany-Gläser, die nicht minder laut den Ruhm österreichischen Kunstgewerbes künden. Gewaltige Bewegung herrscht auf allen Gebieten des Schaffens. Und dass wir sie mit erleben dürfen, vor unseren Augen das Werden und Keimen schauen, ist dem Hofrath Scala zu danken.

DIE JAPANISCHE AUSSTELLUNG DER SECESSION

FEBRUAR 1900

Für eine japanische Ausstellung der Wiener Secession boten sich drei Gesichtspunkte dar. Zunächst hätte man das Ganze als ein „Stimmungsbild aus Japan" gestalten können. Franz Hohenbergers japanische Werke hätten die Ouverture gebildet, und beim Eintritt in den Hauptsaal hätte es sein müssen, als sei man plötzlich von der Wienzeile nach Kioto versetzt. Ein Chrysanthemenhain hätte sich aufgethan. In ein japanisches Haus wäre man getreten, hätte kennen gelernt, dass, was wir heute erstreben — die Durchdringung von Kunst und Leben — dort im Osten etwas Selbstverständliches ist. Nichts Falsches, keinen leeren Schein, nichts Unpersönliches können diese Söhne einer vieltausendjährigen Cultur ertragen. Jedes Geräth, das sie um sich dulden, jede Vase, jeder Wandschirm muss ein apartes Juwel sein. Jedes Bild ist mit dem Besitzer verwachsen. Jede Blume, die er wählt, ist ein Stück seiner selbst. Gewiss wäre die Aufgabe, ein solches Culturbild zu geben, keine leichte gewesen. Aber die Stärke der Secession liegt ja in diesen Dingen. Und das wunderbare Talent Josef Hoffmanns hätte wie immer alle Schwierigkeiten besiegt.

Sollten gelehrte Gesichtspunkte obwalten, so wäre der historische reizvoll gewesen. Denn es ist seltsam, wie ähnlich der Entwicklungsgang der japanischen und der europäischen Kunst verlief. Bis zum 17. Jahrhundert waren Europa und Asien streng getrennte Welten. Jede Berührung fehlt. Trotzdem scheint eine gleiche Säcularstimmung über den Ländern zu ruhen. Hier wie dort hat die Kunst zur nämlichen Zeit ganz die gleichen Tendenzen. Wie die europäische, war die japanische Malerei bis zum 15. Jahrhundert eine ernste, hieratisch feierliche Kunst. Wie in Europa sind die Maler Mönche. Nichts Persönliches wollen sie in ihren Werken aussprechen, sondern lediglich strenge Cultbilder schaffen. Was für die europäischen Künstler des Mittelalters Christus, war für die japanischen Buddha. Bei uns der schmerzverklärte Dulder am Kreuz, hier Buddha, der auf einem Riesenlotos, abgelöst von allem, was die Ruhe der Seele trüben könnte, in unergründliches Sinnen versunken scheint. An die Stelle dieses ernst-erhabenen Mosaikstils tritt im 15. Jahrhundert wie in Europa eine heiter plaudernde, erzählende Kunst. Wohl bleibt der Stoffkreis kirchlich. Aber nicht mehr Mönche, sondern zünftige Maler liefern die Werke. Sittenbildliche Episoden, die mit dem Hauptvorgang nur in loser Verbindung stehen, sind eingestreut. Reich ist der landschaftliche Hintergrund. Graziöse Thiere treiben neben den Heiligen ihr Wesen. Im 16. Jahrhundert verklärt sich diese vielfigurige Buntheit zu nobler Einfachheit. Knapp und ohne Beiwerk, in wenigen Figuren wird die Scene entwickelt. In der Mitte Buddha, majestätisch thronend, zwei Heilige neben ihm: ganz der Typus der Santa Conversatione der europäischen Altarbilder. Und dieser feierliche Cinquecento-Stil wird im 17. Jahr-

hundert barock. Die Säulen der Throne beginnen sich zu drehen und zu winden. Ganze Wolkenarchitekturen bauen sich auf. Die gleichmässige Metrik des Aufbaues weicht einer freien malerischen Composition. Früchte, Vögel, Blumen, Fische, all jenes Beiwerk, das vom 16. Jahrhundert dem grossen Stil zuliebe aus den Compositionen verbannt war, findet wieder Eingang. Und diese Freude am Beiwerk führt wie in Europa dazu, dass nun überhaupt Sittenbild, Landschaft und Thierbild sich als selbständige Kunstzweige absondern. Was in Holland Ostade, Ruysdael, de Heem heisst, nennt sich in Japan Tanyu, Motonobu, Okio. An diesem Stoffkreis hält auch das 18. Jahrhundert fest. Nur folgt wie beim Rococo das Zarte auf das Derbe, das Duftige auf das Schwere, decadente Ueberfeinerung auf gesunde Kraft. Das 19. Jahrhundert brachte die breite Popularisierung. Aus einer aristokratisch exclusiven Kunst wurde eine Kunst für alle. Es wäre lehrreich gewesen, an bezeichnenden Beispielen diese Parallelentwicklung der japanischen und der europäischen Kunst darzulegen.

Der dritte Gesichtspunkt wäre der gewesen, einmal in systematischer Zusammenstellung nachzuweisen, welchen Einfluss der Osten auf das europäische Kunstschaffen übte. Denn die Japaner sind bekanntlich die Ahnen der modernen Kunst. Zweimal war es ihnen beschieden, wie ein Deus ex machina umwälzend in das europäische Schaffen einzugreifen. Zum erstenmale geschah es am Schlusse des 17. Jahrhunderts. Damals hatten holländische Kaufleute die ersten Erzeugnisse chinesischen und japanischen Kunstgewerbes nach Europa gebracht. Namentlich der helle Ton des Porzellans gefiel und bestimmte fortan die Farbe der Zimmer-

decoration und die Scala der Bilder. Hatten vorher in der Zimmerdecoration Gold und pomphaftes Roth, braunes Holz und dunkle Gobelins vorgeherrscht, so wurden nun die Wände weiss getüncht, die Gobelins, die seidenen Fenstervorhänge, Holz und Stoffe der Möbel in hellem, lichtem Ton gehalten. Die Bilder, vorher braun und ölig, wurden zart und leicht. Aber auch ein neues Compositionsprincip lernte man aus den Werken der Japaner kennen. Zur Zeit Ludwigs XIV. entsprach die Composition dem „L'état c'est moi" : eine Centralfigur beherrscht alle anderen. Nach dem Tode des grossen Königs sehnte man sich nach Freiheit. Ornament und Anordnung sollten freien, beweglichen Schwung bekommen, sollten jene flüssigen Formen, jene bezaubernden Unarten haben, mit denen der Weltmann sich über die Regeln der Etikette hinweggesetzt. Dieses Ungebundene, Capriciöse fand man in den Werken der Japaner, die das oberste aller europäischen Schönheitsgesetze, die Symmetrie, nicht kannten. Alles, was man suchte, war hier schon erreicht. Von japanischem Geräthe erhielten die Oppenort und Meissonnier ihre entscheidende Anregung. Aus japanischen Farbendrucken schöpften die Watteau, Lancret, Pater ihren leichten, prickelnden Stil.

Zum zweitenmal erschienen die Japaner in den Sechzigerjahren unseres Jahrhunderts, und abermals lagen die Verhältnisse so, dass ihr Bekanntwerden wie eine Offenbarung wirkte. Unsere Künstler suchten damals nach einem neuen Stil für die Behandlung des modernen Lebens. So lange man den alten Meistern inhaltlich folgte, hatte man auch ihre Liniensprache und ihre Farben verwenden können. Doch als man anfieng, Stoffe

aus der Gegenwart zu malen, ergab sich ein Missverhältnis zwischen Galerieton und Wirklichkeit, zwischen den alten Compositionsregeln und dem Wogen des Lebens. Sofern nicht überhaupt in barbarischer Weise nebeneinandergestellt wurde, hatte man die Compositionsprincipien der alten Meister schematisch auf die neuen Stoffe übertragen, baute die Gestalten zur Gruppe auf und setzte die Hauptfigur hübsch regelrecht in die Mitte. Jetzt war das Ziel, die Elemente des modernen Lebens zum Bilde zu ordnen, doch ohne dass die ordnende Hand sich zu fühlbar machte, sie zu componieren und gleichwohl ihre Mannigfaltigkeit zu wahren. Auch das Plein air-Problem war in Fluss gekommen. Die Präraffaeliten hatten auf das Conventionelle der „braunen Sauce" hingewiesen, hatten gezeigt, dass man der Naturwahrheit näher käme, wenn man in möglichst ungebrochenen, scharfen Farben male. Doch das Ergebnis ihrer Bemühungen war wenig erfreulich, eine harte Buntfarbigkeit von grellstem Effect. Durch die Gewissenhaftigkeit, mit der sie die Vollendung ihrer Bilder langsam herbeiführten, hatten sie ihren Werken etwas Trockenes, Todtes gegeben. Das Leben schien erstarrt, die duftige Essenz der Dinge, den Pulsschlag der Natur zu malen, gelang ihnen nicht.

Gerade in diesen Dingen lag die Stärke der Japaner. Die lebhaftesten Farben, die feinsten Lichtwirkungen waren in ihren Farbendrucken wiedergegeben und doch niemals in verletzender Buntheit. Rothe und grüne Bäume, dunkle Himmel, glühende Lampions, gelbe Mondsicheln, flimmernde Sterne, die weissen und rosa Blüten des Frühling, greller Schnee, der auf zierliche Gärten fällt — alles war dargestellt. Und nirgends Missklänge;

überall sanfte, schmeichelnde, hellklingende Accorde; alles zusammengehalten durch jene grosse Harmonie, die das Endziel malerischen Strebens ist und von den Präräfaeliten gar nicht, von den anderen nur durch Abstimmen auf eine dunkelbraune Scala erreicht war. Aus dem Braun führten uns die Japaner zu den frischen, strahlenden Farben der Natur zurück, gaben uns den Muth zu einem neuen dreisten coloristischen Verfahren.

Ebensosehr wie die Tonfeinheit, die frische Helligkeit der Bilder, wurde die geistreiche, prickelnd lebendige Anordnung bewundert. Wohl hatten sich auch bei uns schon einzelne Meister von dem compositionellen Schema befreit. Constable hatte Bilder gemalt, in denen man nur Wolken und Baumwipfel sieht. Menzel hatte schon in den Vierzigerjahren zuweilen rücksichtslos einen Kopf durchschnitten oder eine Figur nur mit dem Oberkörper in den Raum hereinragen lassen. Aber alles erschien noch zahm gegenüber der unerhörten Kühnheit der Japaner. Hier sprach ein Raumgefühl, das wie von selbst alles ordnete und den Eindruck der Ferne erzeugte. Oft ragte nur ein Zweig mit einem Vogel in das Bild herein, und doch glaubte das Auge weite Landschaften zu durchmessen. Auch Bewegungen und Wendungen, die bei uns erst der Momentphotograph entdeckte, waren mit kecker Unmittelbarkeit festgehalten. Eine neue Welt that sich auf, so fremdartig und doch so voll von Schönheit, dass die Begeisterung für den Japonismus bald Paris eroberte. Die Japaner lehrten, dass es gar nicht Aufgabe des Malers sei, prosaisch ein Stück Wirklichkeit abzuschildern, sondern mit wenigem „suggestiv“ zu wirken; lehrten, dass man jeden Gegenstand auf unzählige Arten betrachten kann, und dass er jeden Augen-

blick einen anderen Eindruck gewährt. Manet wurde der „maître impressioniste". Whistlers Kunst, die Dinge so wundervoll in den Raum zu setzen, ist auf die Japaner zurückzuführen. Degas begann rasch wechselnde Bewegungen wiederzugeben, die nur der schärfste Blick sieht, nur der schlagfertigste Stift erhascht. Ein neues Compositionsprincip, das alle überlieferten Regeln von Abrundung und Gleichmass verschmäht, um im Sinne der Japaner nur die „lebenden Punkte" zu geben, wurde durch ihn geschaffen. Monet malte seine „Getreideschober", wie Hokusei die „hundert Ansichten des Berges Fuji". In einem Cyklus von 15 Bildern, deren zeichnerisches Motiv nie wechselte, wurde dargethan, welche Veränderungen Jahreszeit und Stunde an dem nämlichen Stück Natur erzeugt. Das Streben, den Bildern den frischen Duft, das Leichte, Klingende der japanischen Holzschnitte zu geben, liess neben der fetten Oelmalerei das Pastell und Aquarell hervortreten. Der Farbendruck lenkte in neue Bahnen,

Und wie es die Japaner waren, von denen die impressionistische Bewegung ausgieng, so haben sie später die stilisierend-decorative Richtung beeinflusst. Denn das ist das Merkwürdige dieser Kunst, dass sie die verschiedensten Eigenschaften vereint, jedem ermöglicht, ganz andere Anregungen aus ihr zu schöpfen. „Unter den Malereien", schrieb (nach Anderson) 1777 der japanische Gelehrte Shuzan, „gibt es eine Art, die naturalistisch genannt wird und bei der es für angemessen gilt, die Blumen und Gräser, die Fische und Insecten genau nach der Natur zu bilden. Dies ist ein besonderer Stil und gewiss nicht zu verachten. Aber da er nur darnach strebt, die Formen der Dinge zu zeigen

unter Nichtbeachtung der Regeln der Kunst, so ist er doch nur ein Gemeinplatz und kann auf guten Geschmack keinen Anspruch machen. In alter Zeit wurden in den Gemälden das Studium der Kunst des Umrissmalens und die Gesetze des Geschmackes hochgehalten ohne peinliche Nachahmung der Naturformen.“ In diesen Worten ist das Programm der gegenwärtigen europäischen Kunst enthalten. Wie vorher die impressionistische Auffassung, lehrten die Japaner nun die decorative Gestaltung. Denn so scharfäugig sie der Wirklichkeit entgegentreten, sie betrachten sie doch nie mit dem Auge des Copisten, sondern mit dem Blicke des Aestheten, der nicht Natureindrücke sammeln, sondern durch Farben Stimmung erwecken will. Wohlklang im Nebeneinander von farbigen Flächen. Unterordnung der Farbe unter die decorativen Zwecke, frei symphonische Gestaltung coloristischer Werte — das sind die Dinge, die sich aus dem erneuten Studium der Japaner ergaben. Weiter wurde wichtig, dass in ihren Werken die Zeichnung nie der Farbe geopfert ist. Hatte der Impressionismus alle Linien aufgelöst, so lernte man aus den Drucken der Japaner das schöne Gleichgewicht zwischen Farbe und Zeichnung herstellen, lernte die Expressivkraft der Linie, die Beschränkung auf das Wesentliche, die vielsagende Abbreviatur, sah, dass zugunsten grosser, klarer Gesammtwirkung manches von der Naturwahrheit zu opfern sei. Die moderne Caricatur, wie sie in der „Jugend“ und im „Simplicissismus“ sich entwickelte, ist ohne die Japaner undenkbar. Unter japanischem Einfluss entstand das europäische Placat, das seinerseits wieder der Vorbote einer neuen stilisierenden Monumentalmalerei zu sein scheint. Und dass

das englische Kunstgewerbe mit seinen Blumenmotiven, seinen schlanken Formen und lichten Farben ebenfalls von den Japanern befruchtet wurde, dass unsere Vasen, die Gallén-Gläser und vieles andere aus dem Osten stammen, bedarf noch weniger des Nachweises.

Von allen diesen Dingen hätte die Ausstellung der Secession erzählen können. Sie hätte zeigen müssen, dass der Japonismus ein Bestandtheil unserer Cultur geworden, hätte zeigen müssen, welche bleibenden Werte er dem europäischen Kunstbesitz zuführte. Denn wie ich früher einmal sagte, es genügt nicht mehr, Ausstellungen zu machen, es gilt der Sache einen Sinn zu geben, Fragen, die für unser Kunstleben Bedeutung haben, zum Austrag zu bringen. Gerade die Secession hat das Verdienst, den Zweck von Kunstausstellungen in diesem Sinne verstanden zu haben. Noch kürzlich in der graphischen Ausstellung war die Aufgabe, ein Bild vom gegenwärtigen Stand der zeichnenden Künste zu geben, in mustergiltiger Weise gelöst. Diesmal gewinnt man den Eindruck eines so planvollen Vorgehens nicht. Mehr der Herbariumsgeruch des Museums, als der frische Lufthauch des Lebens scheint über dem Haus zu ruhen. Gleich der Katalog enttäuscht. Denn wenn überhaupt Kataloge einen Sinn haben, so kann ihr Zweck nur ein pädagogischer sein. Es gilt das Interesse des Besuchers für die ausgestellten Dinge wachzurufen, ohne dass er selbst die didaktische Absicht merkt. Es gilt durch Vergleiche mit Naheliegendem das Verständnis für Fremdes zu wecken. Dem Katalog der Secession haftet der üble Beigeschmack todter Gelehrsamkeit an. Wohl wird auf der ersten Seite vom Arbeitsausschuss recht hübsch angedeutet, welche Bedeutung der Japonismus

für die Bestrebungen der Gegenwart hat. Dann aber ergreift Herr Adolf Fischer das Wort und verzeichnet auf 42 enggedruckten Seiten die von ihm ausgestellten Dinge, erzählt, dass die Stücke so und so alt sind, belehrt über Technisches. Wozu? Alle diese Kenntnisse, wenn man sie nicht hat, erwirbt man sich doch besser zuhause und aus guten Büchern, als in der Ausstellung und aus einem wirren Katalog. Es ist ganz gleichgiltig, ob ein Stück „circa 500, circa 400 oder circa 300 Jahre" alt ist. Denn die Zeiten des Raritätensammelns sind vorüber. Wir wollen keine Wissensfragmente, keine philologische Kennerschaft mehr, sondern belebende Gedanken.

Und die Secession hat, wie sie den Katalog des Herrn Fischer abdruckte, auch in der Anordnung der Dinge dem Aussteller freiere Hand gelassen, als im Interesse eines künstlerischen Gesammtbildes wünschenswert war. 700 Nummern sind vorgeführt. Weniger wäre mehr. Denn ist es nicht planlos, Wandschirme, Bronzen, Masken, Holzschnitzereien, Lackarbeiten, Vasen und Farbendrucke ohne Beachtung jedes historischen Zusammenhangs in buntem Durcheinander auszubreiten? Ist es nicht ungeschickt, gleichartige Dinge wie Schwertstichblätter so massenhaft anzuhäufen, dass das Auge, wenn es ein Dutzend betrachtet hat, schliesslich nur noch eine Scheibe und ein Loch sieht? Gerade das, was die Japaner gelehrt haben und was sonst die Stärke der Secession zu sein pflegt — die decorative Wirkung, die künstlerische Gestaltung des Raumes — tritt hinter dem Wust des einzelnen zurück. Curiositäten, die lediglich Alterswert haben, überwiegen, und Stücke, die den Zusammenhang zwischen europäischer und japanischer

Kunst hätten darthun können, sind selten. Man meint, nicht ein Verein junger Künstler, sondern ein alter Sammler hätte die Ausstellung gemacht.

Soll man gelegentlich dieser Dinge sein ganzes Wissen über die Kunst der Japaner zum besten geben? Die Bücher von Anderson, Gonse, Edmont de Goncourt, Brinkmann und Seidlitz, das Bing'sche Sammelwerk und Muthers Geschichte der Malerei enthalten mehr darüber, als ein Kunstbericht bieten kann. Soll man die Erwerbungen des Herrn Fischer kritisieren? Wenn es um einen staatlichen Ankauf sich handelte, wäre es Pflicht zu betonen, dass man vieles besser in jedem guten Japangeschäft sieht. Aber als Privatmann kann Herr Fischer kaufen, was ihm Spass macht. Und da er die Liebenswürdigkeit hatte, seine Schätze vor dem Publicum auszubreiten, wäre es taktlos, ihm mit einer unhöflichen Kritik zu danken. Bleibt nur festzustellen, dass Koloman Moser die Wände sehr fein auf den Japonismus stimmte und dass die Aufstellung der Dinge — so weit es das Massenangebot zuliess — eine würdige ist. Wien hatte seit der Weltausstellung von 1873 keine Gelegenheit mehr, die japanische Kunst in grossem Massstabe kennen zu lernen. Deshalb war es verdienstlich, die Fischer'sche Sammlung zu zeigen. Aber den Grundgedanken ihres Programms, dass alles Material erst lebendig wird, wenn moderner Geist es beseelt, sollte die Secession nicht wieder verleugnen.

Nach all diesen Schwertstichblättern, Büchsen und Ringen athmete ich fast auf, als ich von der Secession ins K ü n s t l e r h a u s kam. Man erkennt es nicht wieder. Auch die Ausstellung des Aquarellisten-Clubs lässt manches zu wünschen, das eine namentlich, dass

auch sie ohne festen Plan heterogene Dinge vereinigt. Aber nach langer Zeit ist wieder einmal Kunst im Künstlerhaus. Nicht alle Räume, aber die meisten machen einen vornehm würdigen Eindruck. Die Bilder hängen gut und sind in der Mehrzahl Kunstwerke. Neben den Wienern, die viel Schönes bieten, treten die Worpsweder und Karlsruher als geschlossene Gruppen auf. Berlin und München sind gut vertreten. Die Jugend hat über die Bequemlichkeit des Alters, künstlerischer Ernst über das Mercantile gesiegt.

FRUEHLINGS-AUSSTELLUNGEN 1900.

Es ist seltsam, mit welcher Logik gewisse Vorgänge sich wiederholen. Vor 15 Jahren, als ich nach München kam, befand sich die Münchener Kunst in einem Stadium kraftlosen Siechthums. Man malte, malte viel und rechtschaffen, aber man malte ohne innere Ueberzeugung in dem Stile weiter, den man auf der Schule gelernt: gutgemeinte Genrebilder und brave Historien. Neue Anregungen fehlten. Denn die Kunst des Auslandes war wenig bekannt. Und ehe man sich's versah, war man ins Hintertreffen gerathen. In einer Zeit, als anderwärts die Kunst ganz neuen Zielen zustrebte, gieng man in München noch selbstzufrieden im abgetragenen Sammtcostüm Pilotys daher. Einige erkannten die Gefahr, die in diesem Stillstand lag. Es wurde darauf hingewiesen, dass nur durch Anschluss an die führenden Nationen die Münchener Kunst neues Leben gewinnen könne. Die grossen Ausländer, bisher ängstlich ferngehalten, damit das Publicum die Inferiorität des heimischen Schaffens nicht bemerke, wurden herbeigerufen. In solchen Massen erschienen sie, dass diejenigen Mitglieder der Genossenschaft, denen die Kraft zu weiterem Vorwärtsstreben fehlte, sich in ihrer Existenz bedroht fühlten. Nur noch Werke von Aus-

ländern, hiess es, würden verkauft. Münchens Bedeutung als Emporium heimischer Kunstware sei vernichtet. Und es kam zum Bruch. Die Secession schied aus der Genossenschaft aus, um selbständig ihr Programm zu verwirklichen. In den ersten Jahren überwogen noch die ausländischen Werke. Man machte, indem man sie vorführte, das Publicum mit den neuen Bestrebungen der europäischen Kunst vertraut, bemühte sich im Wettstreit mit den Fremden ebenso Künstlerisches wie diese hervorzubringen. Dann wuchs das Selbstvertrauen. Alles, was vom Ausland zu lernen war, hatte man gelernt, war wieder auf gleiche Höhe mit den Heerführern der europäischen Kunst gelangt. Darum schränkte man nun die Betheiligung des Auslandes ein. Nur noch erlesene Gäste wurden eingeladen, und aus den internationalen wurden Münchener Ausstellungen.

Mit den nämlichen Worten liesse sich erzählen, was wir seit drei Jahren in Wien erlebten. Auch hier herrschte Stillstand. Auch hier begann das Streben, aus den Werken des Auslandes nutzbringende Anregungen zu ziehen. Und die Secession vermittelte den Wienern die Kenntnis des Besten, was die Hand fremder Meister schuf. Darin schien zunächst ihre culturbringende Mission zu liegen. Würde es zu weiteren Ergebnissen kommen? Würde auch dem österreichischen Boden eine neue, modern-österreichische Kunst erspriessen? Diese beunruhigende Frage war noch offen. Noch kürzlich, als ich mit Liebermann über den Wiener Kunstfrühling sprach, zeigte er sich ziemlich skeptisch. Die Wiener, meinte er, seien doch mehr geniessende Aestheten als schaffende Künstler. Die Honneurs ihrer Ausstellungen würden nicht von den Gastgebern, sondern von den

fremden Gästen gemacht, und das Verdienst der Gastgeber liege nur in der raffinierten Art, wie sie die Bilder vorführten. Kunstwerke müssten ja in würdiger Umgebung gezeigt werden. Aber diese Decorationskunst dürfe nur Folie sein. Sonst würde das Auge von der Inscenierung dermassen hypnotisiert, dass es den Blick für die eigentliche Kunst verliere — so wie man bei den Aufführungen der Meininger über dem scenischen Apparat die Verse des Dichters vergass. Etwas Wahres war an der Sache. Die Secession hat durch die Art, wie sie den Raum zum Kunstwerk gestaltete, fruchtbare Anregungen gegeben. Mehr als in München und Berlin hatte man in Wiener Ausstellungen jenes wohlige Gefühl, das die Vorbedingung zum Kunstgenuss ist. Aber die Gefahr lag nahe, dass man, was Hoffmann und Moser geleistet, mehr als die Bilder beachtete. Und wenn die Secession die feine Grenze, die das Drama vom Ausstattungsstück trennt, nicht überschritt, so haben es andere gethan. Die Ausstellung des Aquarellisten-Clubs lieferte den Beweis, dass ein weiterer Schritt auf diesem Wege nicht möglich sei. So hat die Secession diesmal alle äusseren Inscenierungskünste vermieden. Wie immer hat man auf harmonische Gesammtwirkung Wert gelegt, die Wände fein auf den Ton der Bilder gestimmt: den Hauptsaal bordeauxroth und golden, einen zweiten hellgrün, einen dritten silbergrau, einen vierten weiss. Aber keine Arcaden und Möbel, keine Teppiche und Vasen gibt es. Schlicht und discret ist alles, von fast puritanischer Einfachheit. Man erbringt den Beweis, dass doch nicht im Beiwerk, sondern in den Bildern der Wert der Wiener Ausstellungen liege. Und noch einen anderen Beweis erbringt man. Anfangs musste, wie in

München, das Ausland überwiegen. Aengstlich, zaudernd, hängte man die eigenen Werke auf, da man fürchtete, neben jenen Grossen nicht bestehen zu können. Jetzt hat man stehen gelernt, wagt die erste Kraftprobe. Wohl sind auch von auswärts noch die Besten vertreten, aber sie stehen nicht mehr im Vordertreffen, bestimmen nicht mehr den Charakter des Ganzen. Die siebente Ausstellung der Secession ist die erste, deren Kosten vorzugsweise vom „Verein bildender Künstler Oesterreichs" bestritten werden. Darin liegt ihre historische Bedeutung. Wien, bisher abseits stehend, unfähig, auf internationalen Ausstellungen würdig aufzutreten, ist ein Factor im europäischen Kunstleben geworden. Fremde Galerien, denen es um eine Vertretung der repräsentierenden Männer der modernen Kunst zu thun ist, können fortan auch die Oesterreicher nicht übersehen. Denn sie bestehen nicht nur würdig neben den führenden Meistern des Auslandes, sondern der Clou der Ausstellung rührt von einem Wiener her. Jeder weiss, welches Bild ich meine.

Seit lange verfolgen wir das Schaffen Gustav Klimts. Seit lange hörte man von den Leuten der Secession immer dasselbe Urtheil: sie alle seien Lernende, im besten Fall guter Durchschnitt; einen Grossen aber hätten sie unter sich, der hors de concours stehe, auf den nicht nur Oesterreich stolz sein könne, sondern der auch im internationalen Kunstconcert sein eigenes Instrument spiele: Gustav Klimt. In der Ausstellung selber ist er mit Landschaften von duftiger Feinheit vertreten. Aber das Hauptwerk ist die Philosophie, eins der drei Deckenbilder, die er im Auftrag des Cultusministeriums

für die Aula der Universität zu schaffen hat. Hier ist er über sich selber hinausgewachsen. Die Aufgabe stählte seine Kraft. Wie bequem und billig sind nöthigenfalls solche Aufträge zu erledigen. Der Maler nimmt den classischen Bilderschatz her, wählt unter den zahlreichen Frauengestalten, die seit Rafael mit der Etikette der Philosophie versehen wurden, eine aus, verändert sie ein wenig, um nicht als reiner Copist zu erscheinen, und hat damit seine Aufgabe zur grössten Zufriedenheit gelöst. Denn Werke, die an Bekanntes, Classisches anknüpfen, sind stets des Beifalles sicher. Freilich, geschichtlich ist ihre Bedeutung gleich null. „Wer immer hinter den anderen hergeht, geht nie an ihnen vorbei", schrieb Michelangelo Buonarotti. Nur Werke, die ein Künstler aus sich selbst heraus, aus dem Geiste seiner eigenen Zeit schafft, vermehren den Kunstbesitz und sind für die Nachwelt diejenigen, nach denen sie den Wert einer Kunstepoche bemisst. Klimt ist hinter keinem hergegangen, hat sich keiner alten Schablone bedient, sondern in selbständigem Nachdenken ein Werk geschaffen, in dem die ganze Gedankenschwere, die ganze coloristische Nervosität der Gegenwart lebt. Der Himmel thut sich auf. Goldene und silberne Sterne flimmern. Lichtfunken sprühen. Nackte Menschenleiber fluten daher. Grüne Nebelmassen ballen sich zu Formen zusammen. Ein feuriges Haupt, von Lorbeer umkränzt, blickt aus grossen, ernsten Augen uns an. Tief hinab steigt die Wissenschaft zu den Quellen der Wahrheit. Doch diese bleibt stets die unergründliche Sphinx. Wir hoffen, ihren Schleier zu lüften, wagen den Wolkenflug, doch das Gefühl des Ignorabimus führt uns zur Erde zurück. Klimt büsst die originale Kühnheit, mit der er sich das

Thema zurechtlegte, damit, dass sein Werk vielen dunkel erscheint. Vielleicht hat er, indem er das Ganze als coloristische Symphonie, als mystische Farbenvision gestaltete, sich auch in einem Punkte verrechnet: in der decorativen Wirkung. Es gibt in seinem Bilde nur Wogen und Fluten, Flimmern und Zittern. Deckenbilder sind aber eine Art monumentaler Placate. Sie erfüllen ihren Zweck am sichersten, wenn sie mit grossen Farbencontrasten oder mit kraftvollen heraldischen Linien arbeiten. Michelangelo hat diese Erfahrung bei der sixtinischen Decke gemacht. Nachdem er anfangs vielfigurige Scenen gegeben, musste er sich später auf wenige ganz grosse Figuren beschränken, da sich herausstellte, dass seine ersten Bilder von unten nicht wirkten. Klimt wird vielleicht bei seinen späteren Werken zu ähnlichen Veränderungen gezwungen sein, falls das Bild, in die Decke eingelassen und aus weiter Entfernung gesehen, nur wie ein blaugrünes Chaos erscheinen sollte. Aber es ist besser, selbständig zu irren, als unselbstständig Classisches nachzubeten, und der Wert der Leistung wird durch diese Bemerkungen nicht berührt. Das Bild ist bestimmt, die Secession auf der Pariser Weltausstellung zu vertreten. Ich glaube, dass die grossen Franzosen — Besnard besonders, der in seinen Rathhausbildern Aehnliches anstrebte — Klimt mit der Empfindung begrüssen werden: das ist „Auch Einer".

Nach Klimt ist mit gebürendem Abstand Josef Engelhart zu nennen. Man knüpft hier eine alte Bekanntschaft von neuem an. Als Engelhart auftrat, war er der Maler des Wienerthums. Seine Kunst wurzelte in der Heimat, hatte eine starke locale Färbung. Nur war sie mehr drastisch als fein, und es genügt nicht, dass eine

Malerei national sei, sie muss auch künstlerisch sein. Engelhart fühlte es. Bei allen Grossen des Auslandes holte er sich Rath, wurde ein geschmeidiger Pinseljongleur, der alles ebenso gut wie die Ausländer konnte. Doch die wienerische Note war verloren. Heute hat sich eine weitere Wandlung vollzogen. Das Virtuosenthum war für ihn nur die „gute Schule", um mit verbesserten Instrumenten das neu aufzunehmen, was einst seine Stärke war. Wie ein Antäus steht er wieder auf der heimischen Scholle. Seine Werke sind bodenwüchsig und sie sind künstlerisch zugleich. Es war wunderbar, am Eröffnungstage Blasel vor seinem Bildnisse zu sehen. Wie er dasteht auf der Bühne des Colosseums, von flimmerndem Licht übergossen — das ist eine Rampenlicht-Studie von der Feinheit des Dannat und Degas, aber zugleich ein Stück Wiener Leben. Und mit welch strenger Wahrhaftigkeit, mit welch keckem Strich ist das Doppelporträt der Hausmeisterleute gemacht: er der gute Kerl, der sein Feiertagsgewand mit würdevoller Bedächtigkeit trägt, sie die Gebieterin mit den streng ehrbaren Zügen der Commandeuse. Werke wie diese sind historische Documente, weil sie Heimisches mit allen Mitteln einer vollendeten Kunst reflectieren.

Der dritte grosse Erfolg gehört Moll. Auch er war ein Suchender, und diese Zeit des Suchens währte so lange, dass fast die Meinung kam, er werde nie die eigene Persönlichkeit finden. So viel Schönes er schuf, stets schien hinter ihm ein anderer — bald Schindler, bald Kuehl — zu stehen, ihm den Geschmack zu dictieren und den Pinsel zu führen. Jetzt ist auch er aus dem Schüler ein reifer Meister geworden. Man ist erstaunt über die Feinfühligkeit, mit der er die flüchtigsten

Lichtstimmungen festhält; erstaunt über die Sicherheit, mit der er gleichmässig das Interieurbild und die Landschaft beherrscht. Und man bewundert nicht nur, mit welcher Meisterschaft er das Weben des Lichtes im Innenraum, das Spiel der Sonnenflecken auf jungem Wiesengrün wiedergibt. Alles ist in seinen Landschaften so intim gesehen, alles so einfach und selbstverständlich, dass man an die künstlerische Hervorbringung nicht mehr denkt, sondern selbst an einem schönen Sonntagmorgen an ländlichen Gehöften vorbei über sonnige Wiesen zu wandern meint.

Doch es ist unmöglich, in dieser Weise alle zu besprechen. Es wäre nur das Nämliche zu vermelden: dass jeder seinem Ziel ein Stück näher gekommen, aus dem Stadium des Experimentierens in das selbstsicherer Künstlerschaft eingetreten. Und da man absichtlich die Wiener Bilder nicht zusammengehängt, sondern den anderen eingeordnet hat, um durch diese Nebeneinanderstellung darzuthun, dass kein Qualitätsunterschied mehr zwischen der grossen ausländischen und der heimischen Kunst besteht, entspricht es dem Charakter der Ausstellung am besten, wenn ich auch im Referat mich an diese Anordnung halte. Obendrein wären andere Gesichtspunkte schwer aufzufinden. Denn die „Kunstkritik" befindet sich zur Zeit in einer üblen Lage. Vor dreissig Jahren hatte sie es leicht, da handelte es sich nur um eine Nacherzählung des in den Bildern gegebenen Textes. Literarisch empfundene Werke wurden vom Kritiker nach ihrem gegenständlichen Inhalt beschrieben. Später war mit künstlerischen Dingen zu rechnen. Aber da es die Zeit der grossen internationalen Ausstellungen war, liess sich die Aufgabe dadurch umgehen, dass man,

statt über die Bilder zu sprechen, sich in allgemeine geschichtliche Erörterungen über die französische, englische, belgische Kunst verlor. Heute ist auch das nicht mehr möglich. Die allgemeinen Dinge sind aus Büchern bekannt. Historische Vollständigkeit in der Ausbreitung des Bildermaterials wird nicht mehr erstrebt, sondern Kunstwerke der verschiedensten Zonen werden nach decorativen Gesichtspunkten zu einem harmonischen Ensemble vereint, so wie man Blumen zu Bouqueten ordnet. Diesem veränderten Charakter des Ausstellungswesens müsste auch die Kunstkritik folgen. Sie müsste von den Formen- und Farbengedanken der Bilder sprechen, müsste dem Publicum deutlich machen, von welchen ästhetischen Erwägungen die Künstler bei der Anordnung der Werke ausgiengen. Aber ach, welch unlösbare Aufgabe! Wer hat die nuancenreiche Schmiegsamkeit der Sprache, rein Künstlerisches in Worte umzusetzen. Selbst für die Farbennuancen, so unendlich differenziert in den Bildern, hat unsere Sprache nur die gröbsten Bezeichnungen. Kunstwerke in Musik zu transponieren ist einigermassen möglich, die Stimmung in Worten wiederzugeben, undurchführbar. So beschränke ich mich auf eine einfache Aufzählung, wie sie der Zufall ergibt; verzeichne als bescheidener Chronist, was die Secession in ihren Sälen vereinte.

Im ersten Saal, dessen Hauptwand Klimts Philosophie beherrscht, ist von Ausländern Raffaelli mit einigen seiner geistvollen weissschwarzen Harmonien, Lavery mit zwei Damenbildnissen von unsagbarer Noblesse vertreten, und es ist merkwürdig, wie gerade bei den Schotten sich die jauchzende Farbenfreude von früher zu fast monochromer grauer Tonschönheit abklärte. Von

Berlinern fällt Dettmann mit seiner Abendlandschaft auf, über der ein so geheimnisvolles Schweigen, die ganze friedliche Stille des Feierabends liegt, und im vierten Saal ist er mit einem noch besseren Bilde, dem schönen Sonnenuntergang, vertreten. Eine grosse eigenartige Persönlichkeit ist er nicht, aber ansprechend, sympathisch, gemeinverständlich. Aus Dresden ist Kuehl erschienen, der nur in einem Bild, dem Danziger Dom, noch an seiner kalten kreidigen Art von früher festhält, sonst in sprühend leuchtenden Farben schwelgt, weiss, blau, roth und orangegelb zu kühnen vibrierenden Accorden vereint. Aus München hat Stuck seine „Wilde Jagd“ und das Porträt der Frau Riedinger, Knirr ein distinguiertes schottisches Damenporträt geschickt, und der Freiherr v. Habermann erscheint wie immer als grösster Dandy der modernen Kunst. Für die Allerweltsschönheit, die uns andere freut, ist er nicht mehr zu haben. Nur eine perverse Schönheit von überculturelle Fäulnis zieht ihn an. Die Dame, deren Porträt er ausstellt — mit den trüben Absinthaugen und den obscönen Lippen, mit dem wirren brandrothen Haar und den müden Bewegungen — ist für ihn geworden, was für den gesunden Rubens Helene Fourment war. Im übrigen gehört der Saal den Oesterreichern, zu denen auch Sauter, obwohl in London lebend, zu rechnen ist. Rudolf Alt wird von späteren Zeiten als der Chronist des alten Wien in demselben Sinne gefeiert werden, wie uns Canaletto der Chronist des alten Venedig ist. List nennt seine Werke „Harmonien in Weiss“. Blauweisse Kleider und hellgrüne Landschaften stimmt er auf feine Accorde zusammen. Namentlich das grosse Bild mit dem Bauernpaar, das am Sonntagvormittag über die Wiese zur

Kirche geht, wirkt frisch, kühl und sonnig zugleich; wie ein Trunk aus kaltem Gebirgsquell, wie ein Stück Norwegen auf österreichischem Boden. Jettel mit einigen seiner feintönigen Landschaften und Auchentaller mit einem weiblichen Act, an dem alles Weichheit und vibrierendes Leben ist, seien weiter hervorgehoben.

Im zweiten Saale machte ich die Bekanntschaft eines Künstlers, den ich bisher nicht als Maler, nur als Zeichner der „Meggendorfer Blätter" kannte: die von Oscar Zwintscher, der in Meissen den struggle for existence kämpft. Und sein Porträt eines Leutenants macht verständlich, dass er als Bildnismaler wenig Liebhaber findet. Denn der bleiche, zähe junge Mann mit den weit aufgerissenen Augen ist das Gegentheil des charmanten Schwerenöthers, den man aus den „Fliegenden" kennt. Desto mehr bewundert man die herbe Kraft des Malers. Kein Zuckerwerk, spartanisches Eisen ist seine Kunst. Auch in dem zweiten Porträt, dem eines aschblonden Mädchens, ist alles düster, schreckhaft naturwahr. Trotzdem entwickelt sich die Stimmung des Traumes. Aus dem Bauernmädchen wird Hannele, die ins au delà starrt. Wilde Naturgeister, die sich mit Felsblöcken schrecken, personificieren in seinem dritten Bilde den „Sturm". Graue Urweltstimmung ist über die Erde gebreitet. Die Secession hat das Verdienst, in Zwintscher einen Maler von charaktervoll herber Grösse entdeckt zu haben.

Julius von Kollmann, geborener Wiener, war erst in München, dann in London und Paris. Den Einfluss dieser verschiedenen Milieux spiegeln seine Werke wider. Man denkt an Carrière und an englisches Aestheten-thum. Aber man hat auch das Gefühl, einem jungen

Künstler gegenüber zu stehen, der nicht äusserlich imitiert, nur im Verkehre mit den Grossen des Auslandes sich ein sensibles Farbenempfinden, einen raffiniert feinen Geschmack erwarb. Namentlich in dem weiblichen Act, den er „Evocation“ nennt, ist alles Wohllaut: ein fast hyperästhetisches Gefühl für die Grazie der Bewegung und die Musik der Linie. Charlotte Andri-Hampel kannte ich von München und war erfreut, ihr in Wiener Ausstellungen wieder zu begegnen. Ihre Bildchen haben nicht die Kraft, den Eiligen anzuhalten, aber sie gehören zu denen, die man lieb gewinnt, weil sie so still sind, von so zartem, schüchternen Reiz. In Friedrich König lebt eine deutsche Märchenseele. Selbst wenn er ganz einfache Naturausschnitte malt, scheinen es Zauberhaine zu sein, in denen es von Geheimnissen raunt und flüstert. Alles ist wahr und doch zugleich traumhaft. Die Fabelwesen der alten deutschen Legenden, Drachen und verzauberte Königstöchter blicken aus dem Waldesdickicht hervor. Die zwei grössten Märchenerzähler des Jahrhunderts, Schwind und Steinle, sind bekanntlich Wiener gewesen, und ähnlich duftiger, romantischer Zauber strömt aus Königs Werken. Nowak erscheint neben ihm als handfester ouvrier, als derber, seiner Sache sicherer Maler. Keine zarte Lyrik kennt er. Gepatzt und gemauert, fast wie Reliefs sehen seine Bilder in der Nähe aus. Tritt man weiter hinweg, so vereinigen sich die Farbenkleckse zu grossen, mächtigen Formen. Plastisch deutlich tritt alles hervor. Der Meeresspiegel glitzert, die Blätter funkeln, der Himmel leuchtet. Nowak hat sich eine überlegene Technik geschaffen, um seinen Bildern decorative Wirkung und sprühende Leuchtkraft zu geben. Bernatzik glaubten wir schon als fertigen

Künstler zu kennen. Doch das Weben des Lichtes ist auch für ihn ein Feld neuer Entdeckungen geworden. Jene Zwielichtstimmungen, wenn der Mondschein mit dem Laternenlicht oder der Dämmerung kämpft, regten ihn zu subtilen Werken an. Von der robusten, ein wenig schwerfälligen Wiedergabe der Natureindrücke hat er sich zu freiem, poetischem Lyrismus erhoben. Tichys Frühlingsbild hatte ich anfangs nicht verstanden. Es erschien mir zu schwer und materiell. Aber neulich gegen Abend, als weiche Dämmerung sich über die Säle breitete, wurden die weissen Gestalten lebendig. Es kam in das Bild ein geheimnisvolles Wogen und Wallen. Der letzte Winterschnee schmilzt, linde Frühlingsnebel breiten sich aus, Anemonen und Schneeglöckchen entspriessen der Erde. Die ruhig einfachen, in ihrer Tonwirkung so vornehmen Landschaften von Hänisch, die Schneebilder Otto Friedrichs und Kurzweils „Dämmerung“ — das nackte Weib, das, von blaugrünen Schleiern umwogt, in die Luft entschwebt, während in feurigem Glanz die junge Morgensonne aufgeht — geben weiter diesem Saal das Gepräge.

Der dritte Saal — in seiner decorativen Gesammtwirkung ein Kunstwerk — ist der umstrittenste der Ausstellung. Denn hier hängen die Bilder Toorops, und wie überall ist er auch in Wien das enfant terrible. Nun, ich kann ihn den Leuten nicht aufdrängen. Denn obwohl ich die meisten Bilder seit sieben Jahren kenne, bin ich mir selbst über Toorop nicht klar. Namentlich das Oelbild „Die junge Generation“ war mir schon 1893 im Münchener Glaspalast ein Räthsel, und ebenso räthselhaft ist es mir heute. Das veranlasst mich nicht, Toorop für einen Strassenjungen zu halten, der die

Zunge herausstreckt, um brave Bürger zu ärgern. Denn ich entsinne mich aus meinen geschichtlichen Studien, dass auch Werke von Rembrandt oder Boecklin für unsinnig gehalten wurden, bevor eine Zeit kam, die sie verstand. Aber ich bedauere in meinem eigenen Interesse, dass mir die Erleuchtung noch nicht kam. Vorläufig kann ich nur dem Zeichner Toorop folgen. Auch als solcher ist er spleenig, von einer Gedankentiefe, in die kein Taucher kommt. Doch wer sich bemüht, auf das Künstlerische einzugehen, wird bald fühlen, dass er einem Grossen gegenübersteht. Man beachte, über welch erstaunliche psychische Ausdrucksmittel er verfügt, mit welch einfachen Mitteln er in dem Sphinxblatt alle Stufen hysterischen Verlangens, in dem Blatt der drei Bräute nonnenhafte Entsagung, züchtige Hingebung und satanische Wollust schildert; beachte, welchen Sinn er hat für die significante Geste, den significanten Blick; wie jede Miene, jede Handbewegung und Kopfwendung, jedes Heben oder Senken des Auges gerade das ausdrückt, was es sagen soll. Und man wird vor Toorops Bildern so wenig mehr lachen, wie vor denen — Giottos. „Ich suche nach neuen Sensationen, nach unbekannten Genüssen," heisst es bei Flaubert. Solche Delicatessen für Gourmets, die an gewöhnlicher Hausmannskost sich abgegessen, sind die Werke Toorops. Zudem bietet er ein interessantes psychologisches Problem. Es wäre lehrreich zu erkunden, inwieweit Toorops malayischer Ursprung seinen Stil beeinflusste; lehrreich zu wissen, woher ein Maler kommt, der mit seinen assyrisch-ägyptischen Bizarrerien als etwas ganz Einziges in der modernen Kunst dasteht.

So umstritten die Bilder Toorops sind, so allgemeine Bewunderung erregt die Verkündigung Greiffenhagens,

die auch schon von der Münchener Ausstellung bekannt ist. Das erste Wort, das man ausspricht, ist natürlich: Rossetti. Rossetti zuerst träumte diese Köpfe mit dem dicken, krausblonden Haar, den blutrothen, wie zum Kuss sich bäumenden Lippen und den düster sinnlichen, räthselbergenden Augen. Greiffenhagen folgt ihm sogar in der Art, wie er dem Hals eine fast kropfartige Wölbung gibt. Aber in einem ähnlichen Verhältnis standen auch die Leonardo-Schüler zu ihrem Meister, und um die Selbständigkeit des Werkes zu fühlen, muss man die Verkündigung Rossettis, das bekannte Bild der Londoner Nationalgalerie, mit der Greiffenhagens vergleichen. Bei Rossetti ist Maria ein bleiches Mädchen, das verstört und verschüchtert die Worte des Engels hört. Greiffenhagen malt einen Wonnetraum. In wollüstiger Seligkeit schliesst sich Marias Auge, ihr Kopf sinkt zurück, die Hände zittern, die Lippen beben, jauchzend hört sie die Botschaft der Fécondité. Und unbeschreiblich ist die Gourmandise, mit der Greiffenhagen seinem Werk das Aussehen eines alten Bildes gab. Nicht dadurch, dass er auf Braun es gestimmt hätte. Im Gegentheil, die Farben leuchten in tieftoniger sonorer Kraft. Von einem dunkelblauen Himmel hebt der Kopf Marias sich ab. Weiter oben geht das Dunkelblau in ein weissliches Hellblau über. Ein perlgraues Bächlein schlängelt sich wie ein Silberband über tiefgrüne Wiesen. Die ganze Scala des Roth von hellem Bläulichroth bis zu tiefem Purpurroth wird durchlaufen. Gleichwohl wirkt das Bild, als hätte es jahrhundertelang im verstaubten Winkel einer alten Kirche gehängt, oder als hätten Spinnen darüber ihr Netz gezogen. Der Rahmen ergänzt die feierlich alterthümliche Wirkung.

Ueber Fernand Khnopff, den dritten, der diesen Saal beherrscht, ist nichts Neues zu sagen. Er ist seit langer Zeit den Wienern ein Bekannter, ein lieber Freund geworden. Jeder denkt, wenn Khnopffs Name genannt wird, an stille Mädchen mit trauerndem Lächeln, an Sphinxköpfe, die kalt und seelenlos ins Unendliche starren oder von unerhörten Genüssen träumen, an Augen, die in tiefem, unergründlichem Glanze flimmern, und bleiche Lippen, die sich bäumen, um Blut zu trinken. Die Natur kennt er, wie Goethe von einem Dichter sagte, „eigentlich nur durch Tradition". Aber Cultur hat er in jeder Linie, in jeder Wendung. Zugleich sind seine Wesen, wie die Maeterlincks und Hofmannsthals. in ein seltsames Dämmerlicht getaucht, als seien sie aus einer unbekannten Welt herübergeschwebt: Traumgestalten, die körperlos vor dem Blick des Träumers stehen und wieder in Nebel zerrinnen. Vollgiltig vertreten ist er diesmal in Wien nicht. Aeussere Umstände — die lange Krankheit und der Tod seines Vaters — haben in den letzten Monaten sein Schaffen gehemmt. Nur ein paar Kleinigkeiten stellte er aus, zum Theil Varianten früherer Werke. Aber man beachte den „Pagen". Für Khnopffs ganze Arzt, durch das Medium alter Kunst das Leben zu empfinden, ist das ein lehrreiches Beispiel. Was er gibt, ist eigentlich ein Bild Giovanni Bellinis. Gleichwohl liegt in den Augen und in den Lippen das unbeschreibliche Etwas, worin sich sofort verräth, dass es Khnopff ist.

Die übrigen Werke des Saales fügen sich diesem „ästhetischen" Ensemble ein. Keine derben robusten, nur zarte discrete Dinge gibt es. Man sieht die duftigen kleinen Acte von Berton und die nebelige Winter-

stimmung Orliks, die feinen perlgrauen Landschaften Dills und die exquisiten Werke von Walton. Selbst für die Auswahl der Bildnisse war der Gesichtspunkt massgebend, keine kräftigen, nur ätherische Werke in diesem Saal zu vereinen. Neben einem Mädchenbildnis Ottenfelds hängt das auf lila gestimmte Damenporträt Pepinos, gegenüber die blauweisse Harmonie John Alexanders, ganz bestrickend in ihrer kühlen Noblesse, und die auf orange gestimmte Studie von Axentowicz. Auch Eugen Spiro, so flott und schneidig in seinen anderen Werken, ist in dem Bildnis seiner Schwester, das in diesem Saale hängt, von ladylike subtiler Eleganz. Der Chic der Toilette und die Ungezwungenheit der Bewegung, die grau-gelb-grüne coloristische Harmonie und der feine Geschmack, mit dem der blaue Holzrahmen auf den Ton des Ganzen gestimmt ist, machen dies Damenporträt zu einem der anziehendsten der Ausstellung.

Der vierte Saal der Secession gehört Ludwig von Hofmann. Seine Stellung in der modernen Kunst habe ich gelegentlich der graphischen Ausstellung zu bestimmen versucht, und was ich damals sagte, wird durch die neuen Werke bestätigt. Hofmann ist eine der sonnigsten Erscheinungen der deutschen Kunst. Alles betrachtet er mit den schwärmenden Augen sonntäglicher Schönheitssehnsucht. Seine ganze Kunst ist ein Paradies, wo stille, verträumte Menschen dahinleben. Und wie weiss er durch die Farbe die Märchenstimmung seiner Bilder zu steigern. Tieck schreibt einmal in Sternbald: „Wie wundersam ist es, sich nur in eine Farbe als blosse Farbe recht zu vertiefen. Wie kommt es, dass das helle ferne Blau des Himmels unsere

Sehnsucht weckt und des Abends Purpurroth uns rührt, ein helles, goldenes Gelb uns trösten und beruhigen kann, und woher nur dieses unermüdete Entzücken an frischem Grün, an dem sich der Durst des Auges nicht satt trinken mag.“ Noch heute, nach hundert Jahren, können wir nicht physiologisch begründen, weshalb bestimmte Linien und Farben bestimmte seelische Empfindungen auslösen. Aber wenn jemand das Buch über den Symbolismus der Linie und der Farbe schreibt, werden Hofmanns Werke ihm wichtige Paradigmen bieten. Es ist kein Zufall, dass bei Hofmann wenige Bewegungsmotive immer wiederkehren: Frauen, die langsam die Arme emporheben, um ihr wallendes Haar zu ordnen, oder leise die Arme zurückbiegen, um ihr sinkendes Gewand zu halten. Nur dieses Weiche, Actionslose, Getragene passt in die verträumte Stimmung seiner Werke. Es ist auch kein Zufall, dass er Nacktheit und moderne Gewandung eint. Alles muss zeitlos wirken, wie ein Tag ohne Anfang und Ende. Auch die Farben dürfen nicht unruhig, nicht allzu naturwahr sein. Darum beschränkt er sich auf wenige Leitmotive. Jubelndes Roth, leuchtendes Grün und Gelb geben immer neue Harmonien. Goldener, flimmernder als auf unserer Erde sind die Sonnenstrahlen. Rosarothe Wölkchen durchziehen auf dem „Abendbild“ das Firmament. Hyacinthen und Maiblumen, Schlüsselblumen und Primeln sind auf dem Paradiesbild wie glitzernde Ornamente in den grünsammtenen Teppich der Wiese gestickt. Der rosarothe Baum und die durchsichtige krystallklare Luft — alles dient dazu, uns aus dem Grau des Alltags in eine unentweihte Welt, in ein fernes Elysium zu entrücken, wo andere Sonnen, andere Sterne scheinen, in einen

Garten Eden, über dem der Glanz erster Schöpfungstage ruht.

Fest und breitbeinig auf der Erde steht Ferdinand Andri. Von den Arbeiten des Feldes, die die Hände schwielig und das Gesicht braun machen, wird in seinen Werken erzählt. Manches in der Empfindung zeigt den Oesterreicher. Mehr an die lyrische Weichheit Pettenkofens als an die herbe Kraft Millets wird man gemahnt. Doch gleich dem Franzosen hat er den Sinn für den Rhythmus der Bewegung und die Expressivkraft der Linie. Namentlich seine Kohlenzeichnungen, bei denen die Farbe nur wie leichter Duft die Formen überhaucht, üben, so klein sie sind, eine sculpturale Wirkung.

Im fünften Saal sind jene kräftigen Meister vereint, die einst den Naturalismus begründeten und heute noch, allem Transcendentalen feind, die Wirklichkeit mit beiden Armen umklammern. Charles Cottet kommt meines Wissens zum erstenmale nach Wien, gibt in älteren und neueren Werken eine Uebersicht seines Schaffens. Mit farbensprühenden Bildern aus Aegypten und mit leuchtenden Seestücken begann er. Doch die Werke, die ihn berühmt gemacht, sind die, in denen er Land und Leute der Betragne in so düsteren Tönen und so stilvoller Grösse schildert. Trauertag, die blinde Alte, Nachtwache bei einem todten Kinde, so lauten die Unterschriften. Beklemmende, das Herz zuschnürende Dinge sind dargestellt, und doch liegt in allem, namentlich dem blinden Weib, das in so heroischer Bewegung, mit dem Stock sich vorwärtstastend, dahinschreitet, ein grosser königlicher Stil.

Der älteste von den Deutschen ist Leibl, der erstaunliche Techniker, der uns die Kunst des Malen-

könnens wieder schenkte. Nur ein paar Studienköpfe hat er geschickt. Doch man sieht so selten Werke dieses Grossen, dass man dankbar das geringste geniesst. Was Leibl als Figurenmaler bedeutet, ist Karl Haider als Landschafter. Beide entstammen auch der gleichen Zeit, giengen aus der Schule Rambergs hervor. Und wenn irgendetwas, spricht die Ausstellung dieser Bilder für die künstlerische Weitherzigkeit der Secession. Das Ver Sacrum-Zimmer hat sie den Werken Signacs gewidmet, macht, nachdem sie Rysselberghe vorgestellt, die Wiener mit dessen Anreger, dem Begründer des Pointillismus, bekannt. Neben diesem Vertreter der extremsten Lichtmalerei erscheint Haider wie ein vorsündflutlicher Meister in seiner zeichnerischen, strichelnden Art. Mit unendlicher Pietät, mit der Demuth der alten Deutschen tritt er der Natur entgegen, zeichnet Blättchen für Blättchen, Gräschen für Gräschen, und erreicht gleichwohl eine grosse stille Harmonie. Lange konnte er, wie Leibl, nicht durchdringen. In der Zeit der Piloty'schen Prunkmalerei waren seine Werke zu einfach, in der Zeit der Asphaltmalerei zu grün. Den Impressionisten erschienen sie ungeschickt in ihrer mühseligen Mache. Heute ist die „Richtung" gleichgiltig geworden. Wir suchen Persönlichkeiten. Da wurde in Haider einer derjenigen erkannt, die, unbeirrt von Strömungen, ruhig und sicher ihren Weg giengen, in sich selbst den Ausdruck ihres Fühlens und Wollens fanden.

Gegenüber von Haider bleibt man erstaunt vor einer Landschaft stehen, die den Rheinfall bei Schaffhausen darstellt, ans dem Jahre 1876 stammt und das Zeichen Hans Thomas trägt. Kein Zweifel, ein „echter"

Thoma ist es nicht. Andere Bilder machten uns den Meister wert. Aber lehrreich ist es, ihn auch als Naturcopisten kennen zu lernen. Uhde, durch die Ausstellung bei Miethke occupiert, ist mit einer Flucht nach Aegypten und einem Abschied des Tobias nicht recht vertreten. Desto hünenhafter und gewaltiger tritt Graf Kalckreuth hervor. In seinem grossen Triptychon „Unser Leben währet siebzig Jahre“ haben Gedanken, die ihn seit Jahren beschäftigten, die endgiltige classische Form gewonnen. Anfangs war er der Recke des Naturalismus. Grobklobige Bauernbilder malte er in derber, grobklobiger Technik. Dann trat ein düsterer, pessimistischer Zug — das Salomonische „alles ist eitel“ — hinzu. Er malte „das Alter“ und das Bild der Greisin, das auf der ersten Secessions-Ausstellung hieng, malte die „Fahrt ins Leben“, die er dem Breslauer Museum schenkte. Und nun dieses Werk, das in seiner Triptychonform wie moderne religiöse Malerei, biblisch feierlich wie ein Sacralbild anmuthet: links die frische Dirne, die, schöne Zukunftsträume im Herzen, aus lachenden Augen ins Leben blickt; rechts das Weib, das geboren hat, von herben, ausgearbeiteten Formen, in harter Arbeit dem Boden die Nahrung abtrotzend; in der Ecke die Greisin, die still und ergeben, die Krücke im Arm, auf der Bank vor dem Armenhaus sitzt ... Es ist schön, dass dieses mächtige Werk, eine der monumentalsten Schöpfungen moderner Kunst, in eine Wiener Privatgalerie gelangte. Ein Triptychon, wie das Bild Kalckreuths, ist Slevogts „verlorener Sohn“. Freilich, die Bewunderung ist hier geringer. Man findet, dass die Form des Triptychons, die sich bei Kalckreuth aus dem Gedanken ergab, hier mehr willkürlich gewählt

ist. Und viele können Slevogts ungestüme Kraft nur als barbarische Brutalität empfinden. Wer sich entschliessen kann, Bilder mit dem Auge des Malers zu betrachten, wird ihn gleichwohl für ein geborenes Maleringenium halten. Nicht viele in Deutschland haben eine so sinnliche Unmittelbarkeit des Farbenempfindens und einen so grossen wuchtigen Strich. In diesen Rahmen fügen auch die Sculpturen van der Stappens sich ein. Doch so geschickt man sie aufstellte — einen Begriff von der Bedeutung des Mannes können Fragmente nicht vermitteln. Erst wenn das grosse Monument, dessen Theile sie bilden, in Brüssel errichtet ist, lässt sich ein Gesammtbild seines Schaffens geben.

Im ganzen enthält die Ausstellung der Secession etwa zweihundert Werke. Und das ist schon zu viel. Denn die Aufnahmefähigkeit unseres Auges ist nicht grösser als die des Magens oder des Ohres. Wir können kein Diner vertragen, das massenhafte Gänge ohne feineres culinarisches Programm serviert, finden es geschmacklos, wenn in einem Concert bunt durcheinander verschiedene Weisen gespielt werden. Ebenso barbarisch sind Ausstellungen, die ohne festen Plan heterogene Kunstwerke aneinander reihen. Es wurde gelacht, als einmal in München ein Fremder auf die Frage eines Malers: Wollen Sie die Ausstellung nicht besuchen? die Antwort gab: Ich war im vorigen Jahre schon da. Es klang ironisch, als ein Mitglied der Münchener Secession einmal den Vorschlag machte, die Bilder der Holländer gleich bis zum nächsten Jahre hängen zu lassen, da sie doch stets dasselbe schickten. Gleichwohl lag in den Worten ein tiefer Sinn. Wir sind ausstellungsmüde geworden. Wir halten es für

sinnlos, alle halben Jahre die Wände eines Gebäudes mit Bildern zu bepflastern. Denn die Kunst macht, Gott sei Dank, nicht jedes Jahr eine Wandlung durch. Also können die Bilder in den seltensten Fällen etwas Neues sagen. Und uns von den Ausländern den Kopf verwirren zu lassen, haben wir auch nicht mehr nöthig. Denn gut malen ist etwas so Selbstverständliches geworden, wie orthographische Schrift. Nachdem wir, von den Fremden lernend, uns brauchbare Instrumente geschmiedet, wollen wir zu einer Heimatkunst vordringen, unsere eigene Individualität entdecken. Ausstellungen haben also, von den mercantilen abgesehen, nur noch den pädagogischen Zweck, das Publicum zu erziehen, der Kunst ein Erdreich zu bereiten, auf dem sie gedeihen kann. Die Freude an der Kunst wird dadurch geweckt, dass man erlesene Kunstwerke in geschmackvoller decorativer Umrahmung vorführt. Das Verständnis für die Kunst wird dadurch vertieft, dass man mit dem Aesthetischen das Didaktische verbindet, wichtige, für das Kunstleben entscheidende Fragen zur Erörterung bringt. Und wieviele solche Fragen bieten sich dar. Das einemal könnte vom Schaffen eines Meisters oder einer Gruppe ein möglichst vollständiges Bild gegeben werden. Das anderemal könnten Themen wie: das Märchen, die Caricatur, das Plakat, die verschiedenen Richtungen der Landschaftsmalerei, das Porträt, die Wege und Ziele der Plastik — zur Discussion gelangen. Oder man könnte das einemal die dänische, das anderemal die schwedische oder norwegische Malerei in ihren Hauptmeistern zeigen, um darzuthun, wie verschieden in den einzelnen Ländern die Volksseele sich ausspricht. Selbstverständlich dürfte man sich dabei nicht auf das

zufällige Angebot des Tages beschränken. Man müsste systematisch vorgehen, neben neuen verkäuflichen auch ältere, schon gelandete Werke vorführen. Leicht wäre das nicht, aber die aufgewandte Mühe würde reichlich durch den instructiven Wert belohnt. Auch könnte die Zahl der Blider eine geringe sein. Statt zwei grosser Frühlings- und Herbst-Ausstellungen könnte man allmonatlich kleinere Ausstellungen veranstalten.

Zum Theil beziehen sich diese Worte schon auf die Secession. Sie hat im fünften Saal disparatere Dinge vereinigt, als im Interesse des ästhetischen Eindruckes und der klaren Uebersicht gut war. Doch mehr noch denke ich an das Künstlerhaus. Auch die Frühlings-Ausstellung der Künstler-Genossenschaft ist eine gute, sehr gute Ausstellung. Der Hagen-Bund hat Leben und Bewegung in den alten Schlendrian gebracht. Nur über ein Gebäude, das modernen Ausstellungszwecken denkbar ungünstig ist, verfügt man. Desto mehr ist anzuerkennen, mit welchem Geschick man es den neuen Forderungen anpasste. Und nicht nur die Räume wirken vornehm und würdig, auch der Procentsatz guter Bilder ist ungemein hoch. Keine Bequemlichkeit gibt es, keinen Stillstand und Geschäftsgeist. Ueberall ernste, vorwärtsstrebende Kraft. Die Kunst ist aus der milchenden Kuh die hehre Göttin geworden.

Frisch und imponierend treten die Wiener auf. Ameseder, Bamberger, Ditscheiner, Graf, Kasparides, Krauss, Lefler, Michalek, Parthenis, Ranzoni, Ribarz, Russ, Suppantschitsch, Tomec, Wilt und Zoff sind mit überraschenden Werken vertreten. Einige Prager, wie Slavicek und Hudecek, schliessen sich an. Verdienstlich war es auch, die Worpsweder wieder einzuladen. Denn

jenes Streben nach Heimatkunst, das durch unsere Epoche geht, hat in ihnen wohl den reinsten Ausdruck gefunden. Alle Hilfsmittel moderner Kunst machten sie sich dienstbar, aber sie verwenden sie nur, um ihre Heimat zu feiern, das kleine Stück Welt, das ihnen lieb geworden. Selten sind Menschen in so stetem, unmittelbarem Verkehr mit der Natur gewesen. Und jedem hat sie andere Geheimnisse enthüllt; jeder ist auf dem gleichen Stück Erde eine andere Individualität geworden: Vinnen der Graf Kalckreuth der Landschaftsmalerei, monumental und gewaltig; Vogeler der zarte Poet des Frühlings, Hans am Ende ein deutscher Israels, Modersohn ein deutscher Courbet. Ebenso schön war der Gedanke, den geistvollen Werken Strathmanns ein Cabinet zu widmen. Denn er gehört neben Thomas Theodor Heine und Bruno Paul zu den Hauptmeistern der modernen Caricatur, zu den ersten, die den Werken der Japaner die Anregung zu einer neuen ornamentalstilisierenden Kunst entnahmen. Auch die Plastik wirkt sehr gut. Die machtvollen Reiterbilder Maisons und die colorierten Reliefs von Anning Bell, Hejdas gedankenvolles Werk „Der Menschheit letzter Spross“ und die feinen Medaillen von Pawlik und Marschall, die wuchtigen Gruppen von Lambeaux und der Schnitter von Hudler, würden allein genügen, die Ausstellung interessant und lehrreich zu machen.

Wenn sie trotzdem mehr beängstigend und verwirrend als instructiv und harmonisch wirkt, so liegt das an den Dingen, die ich vorhin hervorhob. Statt ein Gesammtbild der österreichischen Kunst zu geben, hat man nur in einem, dem dritten Saal, den Versuch einer systematischen Zusammenstellung gemacht, die

übrigen Werke sind an allen Enden des Hauses zerstreut. Statt die Arbeiten der Worpsweder zusammenzuhängen und die Collection so zu ergänzen, dass sich der Charakter der Schule, die Persönlichkeit der einzelnen klar ausgeprägt hätte, hat man die Bilder verzettelt und Münchener, Brüsseler, Berliner, Düsseldorfer Werke darunter gemischt. Und namentlich: neben significanten Werken hängen überflüssige, deren Ausstellung gar keinen Sinn hat. Vor zehn Jahren war die Zeit des Bildungsdranges. Man wollte sich unterrichten über das, was in der Welt vorgieng. Heute wissen wir zur Genüge Bescheid, finden es zwecklos, Werke anzusehen, die weder den Künstlern Anregungen geben, noch dem Publicum einen Begriff von der Kunst vermitteln, die zu vertreten sie vorgeben.

Das gilt in erster Linie von der Münchener Luitpold-Gruppe. Fritz Baer, Karl Albert Baur, Hugo Bürgel, Richard Falkenberg, Walter Firle, Kunz Meyer, Franz Roubaud, Schuster-Woldan — es sind ja gute Namen. Doch sie als Vertreter Münchener Kunstschaffens vorzuführen, bedeutet eine Täuschung des Publicums. Die führenden Meister sind in München die Männer der Secession. Auf dem entgegengesetzten Pol, als das retardierende Element, steht die Vereinigung der „Collegen". Zwischen beiden Parteien hat die Luitpold-Gruppe sich eingenistet. Das heisst, es handelt sich um verständigen Compromiss. Man gibt sich nicht in Marktware aus, wie die „Collegen", sondern sieht auf anständiges Niveau. Aber man folgt nur als Gros den von der Avantgarde gegebenen Winken. Und man folgt behutsam, bedächtig, schafft keine moderne Kunst, sondern bedient sich der Hilfsmittel der modernen

Kunst, um gute Oelbilder anzufertigen. Keine schroffen Persönlichkeiten, keine kühnen Experimente und geistvollen Irrthümer gibt es. Solid und brav ist alles, weder Fisch noch Fleisch, Cichorienaufguss eines einst aromatischen Kaffees. Und darum begeistern die Werke weder, noch stossen sie ab. Wohl geeignet, ihre Besitzer zu erfreuen, sind sie als Paradigmen für die Bestrebungen der modernen Kunst ebenso belanglos, wie die Werke Ohnets, Philippis und Fuldas als Paradigmen für die Tendenzen der Literatur.

Mit lauwarmer Hochachtung, die an „absolute Wurschtigkeit“ grenzt, durchschreitet man auch die Säle der Briten. Unsere Kenntnis der englischen Malerei geht auf die Berliner Ausstellung von 1886, unsere Kenntnis der schottischen auf die Münchener von 1891 zurück. In Berlin wurde entdeckt, dass es überhaupt eine englische Malerei gebe, und man fand sie sehr englisch in ihrer bukolischen Zartheit, ihrer ästhetischen Scheu vor allem Brutalen des Lebens. Von den Boys of Glasgow, die Hofrath Paulus nach München brachte, gieng eine folgenreiche, coloristische Bewegung aus. Ihre tieftonige, sonore Glut ward bewundert. Nach einer Zeit asketischer Graumalerei wurde das Auge der Maler auf die Betrachtung einer farbensatten Natur gelenkt. Doch diese Anregungen sind längst verarbeitet. Werden heute schottische Werke ohne Auswahl serviert, so fragt man sich erstaunt, ob denn die Maler schlechter geworden, oder wir selbst so gewachsen. Gewiss gibt es in der Collection einige ansprechende Bilder — besonders die Arbeiten von Mac Gregor, einem herben Nachfolger des Burne Jones, das kleine Mädchen von Cameron und das braunweisse „Adagio“ von Anning

Bell. Doch im allgemeinen lassen England und Schottland kühl bis ans Herz hinan. Ein buntes Durcheinander von Namen dritten und vierten Ranges kann unmöglich einen Begriff vom gegenwärtigen Stand der britischen Kunst geben. Unsere Maler aber, statt zu lernen, können aus den Bildern nur sehen, wie unendlich weit sie selbst es gebracht haben.

Und das übrige Ausland: Leonardo Bazzaro, Benlliure y Gil, Evariste Carpentier, Henri Elias, George Hitchcock, Eivind Nielsen, Sprague Pearce, van der Waay, Alf. Wallander — erstaunt frage ich mich, wie diese Werke in die Ausstellung kamen. Denn weder sind sie bezeichnende Beispiele für die amerikanische, belgische, holländische, italienische, schwedische und norwegische Kunst, noch enthalten sie etwas, was nicht jeder Oesterreicher besser könnte. Oder will man von Hans Hermann, von Willy Hamacher lernen? Kennt man Frans Courtens nicht genug, sobald man ein einziges Bild von ihm gesehen? Es ist unser Recht, heute dem Ausland gegenüber vornehm zurückhaltend zu sein. Entweder führende, anregende Meister oder gar keine. Hängt man gleichgiltige Dinge auf, bloss damit die Säle gefüllt sind, so wird dem Publicum nur ein Begriff von der sinnlosen Ueberproduction gegeben, woran noch immer unser Kunstleben krankt.

Und was soll der „Kritiker“ zu solchen Ausstellungen sagen? Dass alljährlich in allen Ländern der Welt überflüssige Bilder gemalt werden, ist bekannt. Dass es überflüssig war, sie nach Wien kommen zu lassen, hat die Ausstellung dargethan. Noch überflüssiger wäre ein Artikel. Mit Recht spotten die Künstler, wieviel Langweiliges über Kunst geschrieben wird. Mit

Recht tadeln sie die Bücher, in denen todte Wissensfragmente aufgetischt werden, von keiner Idee durchwärmt, von keinem Gedanken durchzittert. Aber gleichen sie nicht selbst solchen sterilen Gelehrten! Wie wissenschaftliches Material erst lebendig wird, wenn es den Weg durch ein menschliches Gehirn genommen, wird eine Ausstellung erst fruchtbar, wenn sie nach klar durchgeführtem Plan ein bestimmtes Thema beleuchtet. Auf die mechanische Ausbreitung des Rohmateriales muss die geistige Verarbeitung folgen. Die Jury darf den Fremden gegenüber nicht mehr fragen: Hat ein Werk die Qualitäten, um in eine Ausstellung aufgenommen zu werden? Denn das ist nachgerade selbstverständlich geworden. Sie muss fragen: Warum hänge ich das Bild auf? Welche Anregungen können davon ausgehen? Non multa sed multum. Die 27. Ausstellung des Künstlerhauses bedeutet viel. Sie bedeutet die „Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel". Aber nachdem das geschehen, nachdem die Atmosphäre gereinigt und die Kunst Herrin in ihrem Hause geworden, gilt es einen weiteren Schritt zu thun: den Ausstellungen einen vernünftigen Sinn zu geben. Erst dann werden sie keine Bilderspeicher mehr sein, sondern ästhetische Erziehungs-Anstalten werden. Erst dann wird auch die Bedeutung der Oesterreicher hervortreten, die sich diesmal — den Ausländern zuliebe — lebendig begraben haben.

DIE ZIELE DER NEUESTEN KUNST

AUSSTELLUNG DER SECESSION NOVEMBER 1900.

Es ist gut, manchmal das Opernglas umzudrehen, statt auf das Einzelne auf das Ganze zu achten. Besonders der Kunst gegenüber empfiehlt es sich, in der so viele Strömungen sich heute zu kreuzen scheinen, dass der Blick zunächst nur planloses Durcheinander gewahrt. Vor sieben Jahren, als ich mein Buch über die Malerei des neunzehnten Jahrhunderts schrieb, schien mir alles aufs schönste geordnet. Der Impressionismus sollte das Schlusswort in dem grossen Befreiungskampf der modernen Kunst sein. Nach langen vergeblichen Versuchen, die Vergangenheit aufzuerwecken, war man heimisch geworden in der eigenen Zeit. Das Joch der alten Meister war abgeschüttelt. Die Kunst hatte den Stil gefunden für die Behandlung des modernen Lebens.

Und nun stand ich im Salon der Rosenkreuzer, sah den Sar Péladan wie einen assyrischen König dahinschreiten, las die Einleitung des Katalogs, die allem Realistischen den Krieg erklärte, aufforderte zur Rettung der Idealität, die alten Meister, denen der Impressionismus den Rücken gekehrt, wieder als Schutzgeister der

Modernen anrief. Ich half mir damit, dass ich dem Abschnitt „Die Maler des Lebens“ einen anderen über „Neu-Idealisten“ folgen liess. Nachdem j e n e die Wirklichkeit, das Thatsächliche des modernen Lebens geschildert, giengen d i e s e zum Transcendentalen über. Das Innenleben, der Empfindungsgehalt unseres Zeitalters suchte nach Ausdruck. Doch wie verkehrt diese Eintheilung war, zeigt allein der Umstand, dass Liebermann unter den Malern des Lebens, Uhde unter den Neu-Idealisten genannt ist. Der rein äusserliche stoffliche Gesichtspunkt verleitete mich, zwei Meister zu trennen, die nach dem Charakter ihrer Kunst Schulter an Schulter stehen. Oder wie war es mit Segantini, mit dem Grafen Kalckreuth? Als Bauernmaler gehörten sie zu den Realisten, und doch wirkten ihre Bilder „idealer“ als alle, die Uhde mit biblischer Etikette versah. Ob statt eines Dorfschulmeisters ein Christus gemalt ist, kann unmöglich das Unterscheidungsmerkmal sein. Sonst wäre zu den Idealisten auch Bastien-Lepage zu rechnen, weil er dem Bild eines Bauernmädchens die Unterschrift „Jungfrau von Orleans“ gab.

Noch thörichter als von Neu-Idealismus war es von Decadence zu sprechen. Vor fünf Jahren meinetwegen lag eine gewisse psychologische Berechtigung vor. Eingebildete Schwächezustände pflegen am Ende der Jahrhunderte die Menschen mit tödtlicher Sicherheit zu befallen. Aber heute müsste jeder, der noch das Wort schreibt, mit Strafe belegt werden. Denn wir sind nicht „die Letzten“. Da die Prophezeiung des Weltuntergangs sich noch immer als Schwindel erwies, werden voraussichtlich mindestens ebensoviel Künstler-Generationen nach uns thätig sein, als vor uns da waren.

Und waren wir überhaupt decadent? Hat wirklich die Müdigkeit des alten Jahrhunderts auf unseren Schultern gelastet? Nun, wenn sie uns drückte, sind wir diese Bürde jetzt los. Starke Castagno-Menschen, keine thatlosen Träumer pflegen die neuen Jahrhunderte zu eröffnen. Aber eigentlich war es gar nicht schlimm. Selbst die berühmte These Oscar Wildes: aus Verzweiflung, als Spätgeborener keine neue Kunst mehr erzeugen zu können, flüchte der moderne Künstler zu den Alten zurück, um einen Abglanz einstiger Schönheit in das Grau der Gegenwart herüberzuretten, war, so schön sie klang, im Grunde ein Unfug. Gewiss, wir lieben die alten Meister, suchen neue Berührungspunkte zwischen ihrer und unserer Kunst zu finden. Doch that das der Impressionismus nicht auch? War er wirklich eine nagelneue Erfindung? Oder läuft die ganze Geschichte darauf hinaus, dass man, der Braunmalerei müde, bei Velasquez und dem Rococo, bei Goya und Turner anknüpfte und in systematischer Arbeit gewisse Fragen zum Austrag brachte, die seit Jahrhunderten, schon seit Piero della Francesca, in der Luft lagen? Alle Maler seit Cimabue standen auf den Schultern ihrer Vorgänger. Auf solche, die vorwärtsgiengen, folgten solche, die rückwärtsschauten, oft in die graueste Vorzeit. Crivelli, Perugino, Borgognone haben in bewusster Weise archaisiert. Das „Leben aus Kunsteindrücken und nur aus solchen zusammensetzen" war schon das Ziel der Carracci. Und wenn man heute mit dem „Geniessen der Schönheiten alter Kunst" ebenso gern kokettiert, wie in den Tagen des Impressionismus mit der „Ueberwindung der alten Meister", so ist in Wahrheit das Abhängigkeits-Verhältnis Moreaus oder Khnopffs von den Byzantinern und dem

Quattrocento kaum grösser, als das Manets und Monets von Goya und Turner.

Also das Wort Neu-Idealismus bedeutet nichts. Denn es wurden in der älteren Anschauung ebensoviel „ideale" Stoffe behandelt, wie heute in der neuen „realistische". Das Wort Decadence kann nichts sagen. Denn wir sind weder müde, noch sind wir „einsame Menschen". Welches sind unsere Ziele? Welche neue Anschauung ist auf den Impressionismus gefolgt? Vom Allernächstliegenden ist der Ausgang zu nehmen.

Um die Mitte des Jahrhunderts klang eine grosse Linienkunst aus. Das Malenlernen wurde das Ziel der Maler. Erst lauschte man dem Colorismus des Cinquecento, den Orgelfugen der Venetianer. Dann wurde die dunkle Tonmalerei Tintorettos, der Kellerluken-Stil Caravaggios massgebend. Und auf das Dunkle folgte das Helle. Aus dem künstlich verfinsterten Atelier gieng man ins Freie, aus den Galerien ins Leben hinaus. Erst wurde das einfache hellgraue Tageslicht gemalt. Dann kamen aussergewöhnliche Lichtphänomene, auch künstliche Beleuchtungseffecte an die Reihe. Schliesslich schmerzte das Auge. Aus der Helligkeit hinweg strebte man der Dämmerung, dem Nebel zu, setzte eine Rauchbrille auf, um sich vor dem Lichte zu schützen. Damit hatte der Impressionismus seinen Lauf beendet. Die neue Generation musste ihre Truppen auf d e n Punkt werfen, wo die Stellung der vorausgegangenen am schwächsten war.

Der Impressionismus — wie jede Kunst — litt an den Mängeln seiner Vorzüge. Er hatte das Luftleben entdeckt. Dafür leugnete er die Linie. In der Atmosphäre verschwamm der Umriss. Ja, er leugnete die

Farbe. Denn er zerlegte die Fläche in flimmernde Punkte. Alle Farben waren vom Lichte zersetzt — wie bei den Changeantstoffen, die damals die Damen trugen. An diesem Punkt setzte die Gegenbewegung ein. Die „heilige Schönheit der Linie“ und die reine ruhige Farbe machten von neuem ihre Rechte geltend, so gebieterisch, als hätte eine starke Hand plötzlich den Mittelpunkt aller Anschauungen verrückt.

Im Kunstgewerbe fand die grosse Sehnsucht ihren ersten Ausdruck. Wenn die Maler anfiengen, statt Oelbildern Schränke, Tapeten und Sessel anzufertigen, so geschah das nicht nur, weil das künstlerische Gewerbe bisher so vernachlässigt war. Auch nicht lediglich in der Absicht, dem Bild die würdige Umgebung zu schaffen. Es geschah hauptsächlich, weil sich Gelegenheit bot, Linien und Farben musicieren zu lassen. Denn was ist farbiger als farbige Stoffe? Der rauschende Farbendämon Boecklins soll erwacht sein, während er am Ladentisch seines Vaters rothseidene Bänder und türkische Mützen ordnete. Und was gestattet die Expressivkraft der Linie mehr zu erproben als die Biegungen des Holzes, der Schwung einer Vase, das Astwerk eines Lusters, der Stengel- und Blütenflor einer Tapete oder der zarte Leib eines Glases?

Aus dem gleichen Grunde wendeten sich die Besten den graphischen Künsten zu. Vorher waren tonige, subtil malerische Wirkungen erstrebt worden. Man hatte beim Buntdruck in den zartesten Nuancen geschwelgt, selbst beim Schwarzweiss-Stil mit Licht und Schatten gearbeitet. Heute werden beim Farbendruck die vollsten, widersprechendsten Farben in grossen Flächen nebeneinandergesetzt, durch Mitteltöne versöhnt und durch feste

Linien geschieden. Für die Schwarzweisskunst wurde der altdeutsche Holzschnitt mit seinen feinen oder markigen Linien massgebend. Auch eine Reform des Typendruckes wurde versucht. Schon Dürer und Holbein schätzten die Buchstaben und Ziffern, weil sie Gelegenheit zu krausem Linienspiel geben.

Die Vorliebe für das Fresco und die Glasmalerei bietet die logische Ergänzung. Denn hier ist gleichfalls ein festes Constructionsgefüge gegeben. Nichts Verschwommenes, nichts Conturloses ist möglich. Nur grosse Linien, nur farbige Flächen dürfen sprechen. Die Bilder müssen — sofern sie Stil haben — die harmonische Begleitung zur Musik des Architekten sein, zu der Liniensprache des Gebäudes stimmen.

Ein französischer und ein englischer Künstler trugen als die ersten diesen Forderungen des Monumental-Stils Rechnung. Marées und Boecklin wären auch zu nennen, wenn ihnen ihr Vaterland erlaubt hätte, das, was sie wollten, zur That zu machen. In Paris handelte es sich um den Schmuck des Pantheon. Also waren die Bilder in hellenischem Tempel-Stil zu halten. Und bekannt ist, mit welch erstaunlicher Sicherheit Puvis de Chavannes die Aufgabe löste, mit welcher Feinfühligkeit er den Maler unter den Architekten stellte. Da ziehen weissgekleidete Mädchen mit Kerzen daher, und sie sehen aus wie Säulen. Selbst die Gewandfalten, concav und lothrecht, gleichen den Cannelierungen eines Säulenschaftes. Oder es ragen ganz geradlinig Castelle auf. Es erheben sich geradlinig die Segel von Schiffen. Und nicht nur diese Hauptlinien folgen dem Stil des Gebäudes. Zu den Säulen und geradlinigen Menschen passten auch runde Baumkronen nicht. Darum gibt es nur Baum-

stämme, die senkrecht wie Säulen aus der Landschaft aufragen. Die Armbewegungen der Figuren stimmen genau zu den Bogen und Gesimsen, die sich über die Säulen spannen. Ja, das kleinste Stück Beiwerk ist so gewählt, dass es den Eindruck des Säulenhaften, Lothrechten steigert. Man sieht steifhalsige Schwäne, sieht schlanke Krüge, in denen steil aufsteigende Pflanzen, etwa Lilien, stehen. Für die englische Kunst haben die Martins Church und Philips Church in Birmingham die gleiche Bedeutung. Denn, genöthigt, den Forderungen schlank aufstrebender Gothik, dem Stil schmaler, steil emporsteigender Glasfenster Rechnung zu tragen, gelangte Burne Jones hier zu jenen langgestreckten, geradlinigen, oft aus neun Kopflängen bestehenden Gestalten und zu dem Vertical-Princip der Anordnung, das auch seine Oelbilder haben.

Und darauf läuft schliesslich alles hinaus.

Welche dummen Witze wurden neulich über Mirne*) gemacht! Man lachte über die „ausgedörrten Knaben, die, in gleichen Abständen am Brunnenrand knieend, sich damit beschäftigen, sich selbst zu umarmen". Man fand ihre „spulwurmartige Schlankheit" ebenso komisch, wie vorher die „Drei Bräute" Toorops, die so viel Gemüth hätten und so wenig Fleisch. Sind solche Witze nicht billig? Braucht Ihr, verehrte Collegen der Kritik, nicht nur ins Hofmuseum zu Rubens zu gehen, wenn Ihr ästhetische Sehnsucht nach ausladenden Hüften und quammigen Eutern verspürt? Schnürt Ihr, verehrte Damen, Euch nicht selber die Hüften weg, damit Ihr den spindel-

*) So heisst er. Der Name Minne, der ihm in allen deutschen Blättern gegeben wurde, scheint auf einen Druckfehler zurückzugehen.

dürren Jungfräulein Toorops gleicht? Es gibt nach Hebbel Premièren, bei denen nicht der Autor, nur Kritik und Publicum durchfallen kann. Bevor man einen Künstler ins Narrenhaus schickt, fragt man vorsichtigerweise, ob nicht das Unverständliche seines Werkes auf Rechnung der eigenen Dummheit kommt.

Geht durch die Räume einer Ausstellung — mag es in Wien oder London, in Paris oder irgendwo sein — so bemerkt Ihr einen grossen Gleichklang. Ihr steht vielleicht in dem Zimmer des Ehepaares Mackintosh, seht dünn aufsteigende Kerzen, seht Stühle und Schränke, die ganz vertical in die Höhe streben, seht Bilder mit schlanken elliptischen Gestalten, deren Umrisse durch das Linienspiel des Bindfadens bestimmt werden. Auch Frau Mackintosh selber habt Ihr gesehen, wie sie in dem Raume stand gleich einem gothischen Pfeiler. Der Hut war das Capitäl. Die lothrechten Falten des langen Mantels ergaben die Cannelierung. Denkt Euch Frau Mackintosh in einer Blouse mit weit abstehenden, bauschigen Aermeln, in einem Jaquet, das breit die Hüften heraustreibt; denkt Euch die Bilder an der Wand durch solche von Makart, den geradlinigen Blumenständer mit den dünnen Zweigen durch einen dickbauchigen Blumenkorb, die geradlinig herabhängenden, feinen Leuchtkörper durch einen barock ausladenden Luster ersetzt, so habt Ihr das Gefühl, als ob Euch jemand eine Orfeige gäbe. Der einheitliche Stil des Raumes ward Euch klar. Ja, Ihr habt gewisse Parallelen mit dem Schriftthum bemerkt, habt Euch erinnert, dass Ihr solche Frauengestalten ohne Arme schon auf der Bühne saht, damals, als die Duse die Gioconda spielte; habt Euch erinnert, dass kurz vorher Klinger

seine armlose Amphitrite meisselte, und habt erkannt, dass dieses Ausscheiden der Arme auf das Bestreben zurückgeht, die menschliche Figur möglichst eng der Säule oder dem gothischen Pfeiler zu nähern. Wenn Ihr wollt, könnt Ihr sogar an Nietzsche denken. Der auf die Erde gebückte Arbeiter beherrschte die Kunst, als der Socialismus die Herdenherrschaft predigte. Dem himmelstürmenden Aristokratenthum Nietzsches entsprechen die aufgerichteten, kühn emporstrebenden Gestalten, die obeliskenhaften Formen von heute.

Und nun schreitet weiter. Da hängen Bildnisse. Ein Künstler hat sich selber gemalt, wie er ganz frontal, starr hieratisch, gleich einem byzantinischen Heiland uns anblickt. Ein Mädchenkopf nebenan zeigt die scharfe Profilstellung, die in den Tagen Botticellis beliebt war. Die Damenbildnisse Gandaras sind fast so stilisiert, als wäre der Körper ein Baumstamm und die Arme Aeste. Nie sitzen seine Damen. Nie malt er Brustbilder oder Kniestücke. In dem Streben nach Höhenentwicklung und geradliniger Schlankheit gibt er die ganze Figur in fast manierierter Länge.

Im nächsten Saale hängt etwa der Christus von Klinger oder die Pietà Stucks. Nicht pyramidal im Sinne des Cinquecento, das durch die Classicisten trivialisiert war, sondern lothrecht und wagrecht in hellenischem Tempelstil bauen die ernsten Linien sich auf. Keine runden Bewegungen gibt es, sondern die Arme hängen wie todt am Körper. Stuck malte seine Pietà überhaupt nur, weil ihn der schrille, rechte Winkel reizte, den die Verticallinie Marias mit der Horizontallinie des Leichnams bildet. Oder was bedeutet die Triptychon-Form, die Graf Kalckreuth seinem Werke gab? Sie hat den

Zweck, die Höhenrichtung, das architektonische Gerüst zu betonen. Warum liebt Henri Martin die Welt der Troubadours und der provençalischen Liebeshöfe? Lediglich, weil diese Gestalten so schlank sind, weil die hohen Baretts und die gerade fallenden cannelierten Mäntel, die jede Möglichkeit breiter Gesten ausschliessen, so gut zu dem lothrechten Compositionsprincip und den schlank aufsteigenden Bäumen passen, die fast immer den Hintergrund bilden. Oder warum hat Tichy sein Frühlingsbild in ähnlichem Sinne gemalt? Nur weil die dahinschwebenden Frauengestalten einen so scharfen Winkel zu den spitz aufsteigenden Baumstämmen bilden.

Sogar die Landschaften zeigen die gleiche Tendenz. Früher herrschte dass Formlose, der Himmel und die weite Ebene vor. Nicht die Linien, sondern die Lichtspiele beschäftigten den Maler. Heute ist der „heilige Hain", das „bois sacré" beliebt: Bäume, die kerzengerad wie Obelisken sich erheben. Oder es wachsen ganz lothrecht die feinen Säulen kleiner Rundtempel, die schmalen Giebel gothischer Häuser auf. Die Wolken, früher ätherisch, werden heraldisch stilisiert. Die Blumenstengel, ja die Gräser der Wiese geben zu steil aufsteigenden feinen Linien Anlass.

Und kehren wir zu Mirne zurück. Sind seine hageren, die Arme an den Körper schmiegenden Knaben etwas anderes als die dünnen Bäume Martins, die streichholzdünnen Damen Gandaras oder die schlank aufsteigenden Gläser Mosers? Hat man nöthig von Asketik und von Schweninger zu reden, wo ein einfacher Hinweis auf die gothisierenden Tendenzen unserer Zeit genügt? Und muthet dieser Brunnen nicht wie eine formgewordene Dichtung Maeterlincks an? Versetzt er

nicht in einen uralten Klosterhof, wo bleiche Menschen, spiritualisiert wie gothische Strebepfeiler, vor einem abgehärmten Crucifixus knieen? Lebt nicht das ganze Mittelalter — nicht wie es war, sondern wie wir es träumen — in diesem einzigen Werk? Und ist es nicht logisch, dass nach dem linienleugnenden Impressionismus unsere Vorliebe gerade der Gothik gilt, die alles formverschleiernde Fleisch beseitigt, das Mauerwerk auflöst in strebende Kräfte, den menschlichen Körper zum beseelten Skelette macht? Tadeln könnt Ihr weder Mirne noch die Ziellosigkeit der Kunst. Tadeln könnt Ihr höchstens — ein ganz klein wenig — die Secession, die durch Einschiebung widersprechender Dinge das Bild verwirrte, nicht ganz so verständlich, wie ein guter Pädagog es gethan hätte, Euch über die Tendenzen der neuen Kunst belehrte.

Aber, so höre ich: sind diese Tendenzen nicht verfehlt? Liegt nicht Manier darin, einen Stil, der aus bestimmten architektonischen Anforderungen sich ergab, auf das mobile Kunstwerk zu übertragen? Nun, die Kunstgeschichte lehrt, dass dies stets geschah. Die schlanken, alles Fleischlichen entkleideten Figuren auf den Bildern der alten Kölner entsprachen den Strebepfeilern der gothischen Dome. Die breiten majestätischen Gestalten der Cinquecentisten und die Bogen und Kreislinien, in denen ihre Bilder sich wölben, stehen in Zusammenhang mit dem Kuppelstil. Die capriciöse Unsymmetrie der Rococobilder entsprach einer Baukunst, die das Tektonische leugnete. Und der Impressionismus war nur möglich in einer Zeit, die überhaupt keine Baukunst hatte.

Ja, gibt es denn heute eine Baukunst? Für welche Räume sind die Bilder gedacht? Warum tanzt man in

Fesseln, wenn gar kein Grund dazu vorliegt? Die Frage ist ebenso berechtigt, wie die Antwort traurig. Das ganze Schaffen unserer Künstler ist vorläufig ein Angebot, ein grosses Sehnen. Von einer „Tempelkunst“ träumen sie, die wie in den Tagen Griechenlands das Leben verkläre. Alles, das Kleinste und Grösste, möchten sie zum Kunstwerk gestalten, möchten, wie Pygmalion, die Göttin der Schönheit von ihrem Sockel ins Leben führen. Ob der Traum Wahrheit wird, hängt nicht von ihnen ab. Die Mächtigen, die ihn verwirklichen könnten, unterscheiden von Perikles und Julius II. sich noch mehr, als der geringste Rapin von Michelangelo. Doch Glauben ist seliger als Zweifeln. Und sollte der Tag kommen, der grosse Aufgaben stellt, wird die Kunst gerüstet sein, sie zu lösen.

DIE AUSSTELLUNGEN IM JANUAR 1901.

Collectiv-Ausstellungen sind eine gefährliche Sache. Sie zerstören oft Reputationen — so wie im Leben bei genauerer Bekanntschaft sich mancher als gewöhnlicher Sperling entpuppt, der von weitem den Eindruck des Adlers machte. Walter Crane ist es so ergangen. Er hätte besser gethan, wäre er den Wienern der grosse Unbekannte geblieben. Die Ausstellung des Oesterreichischen Museums zeigt, dass alle Versuche, seine geschichtliche Stellung zu fixieren, vergebliche Liebesmühe waren und dass er eigentlich nur in e i n e Rubrik gehört — in die ehrsame Species der Kitschmaler.

Sein Bildnis enthält den psychischen Commentar seiner Kunst. Wasserblaue Augen blicken uns an, deren verschwommener, träumerischer Blick der eines Idealisten zu sein sucht. Künstlich verwirrt ist das Haar, sehr pittoresk der Henri-quatre. Aus braunsammtener Joppe lugt wie zufällig ein seidenes Taschentuch, rothgelb gestreift, hervor. War es Bosheit, dass der grosse George Frederick Watts ihn so malte? Wollte er andeuten, dass Crane zu den Künstlern seines Landes sich ähnlich verhält, wie die Photographen, die den Künstlerrock tragen, nachdem er in Künstlerkreisen ausser Mode kam?

Irgendwelche bahnbrechende Bedeutung hat Crane nie gehabt. Er ist ein Popularisierer fremder Ideen, machte, was die Grossen gesagt hatten, durch weiche Retouchen der Menge mundgerecht. Als er auftrat, hatten Ruskin, Hunt und Rossetti Gährung in das englische Schaffen gebracht. Sie kämpften gegen verblasenen Idealismus und gegen die schöne, inhaltlose Geste. Crane folgte ihnen, aber nur von weitem. Er milderte wieder ihre Härten, vermied ihre Eckigkeiten, machte alles gefällig. Durch dieses Publicums-Parfum, mit dem er seine Werke besprengte, erntete er den Beifall der Menge ebenso sehr, wie jene Aelteren den Spott. Auch die socialdemokratische Pose brachte seinen Namen in den Mund der Leute. Noch kürzlich bereitete er sich in Pest eine Huldigung, wie nur der geschickteste Faiseur es konnte. In Wien zum Glück ist der Geschmack geschult. Wir wissen, dass es inconsequent wäre, über Leighton zu spotten und Crane zu bewundern; wissen, dass „kräftige Sachen besser sind als polierte", und dass die „Gartenlaube" nicht zu den modernen Blättern gehört.

Einige Oelbilder fallen zunächst ins Auge, und sie sind das Gequälteste, was falsche Stilsucht erzwang. Gewiss wirkt in der Geburt der Venus alles sehr englisch und sehr ästhetisch. Der Blick weilt gern auf diesen nackten Körpern, die eine so edel abgemessene Formenlyrik treiben. Nur erinnert man sich rechtzeitig, dass man alle diese Stellungen auswendig weiss, dass Crane nur todte Fragmente aus alten Bildern zusammensetzte, ohne das Formengerüst mit neuem Leben zu füllen. Diese Schaumgeborene, die den einen Arm zur Schulter emporhebt und den anderen hinter das Haupt

legt, diese Nymphe, die zum Ufer emporsteigt, während eine zweite ihren schön modellierten Rücken darbietet und eine dritte anmuthvoll im Grase sitzt — sie stammen von Botticelli und von Tizian, von Poussin und aus dem Schlachtcarton Michelangelos. Cranes Eigenart liegt nur darin, dass er den herben Stil dieser Meister sanft ad usum delphini zurechtstutzt, alles Charaktervolle in das Schema einer faden, ladylike salonfähigen Classik zwängt.

Der Raub der Proserpina ist noch schlimmer. Unser ganzes Streben geht nach Verinnerlichung. D'Annunzio hat den letzten Act der Gioconda nur geschrieben, weil er zeigen wollte, dass die höchsten und tiefsten, schönsten und reinsten Empfindungen sich ausdrücken lassen ohne das banale Hilfsmittel blöder Gesten. Wir haben einen Abscheu vor der rein decorativen Bewegung, die nichts sagt und nichts ausdrückt, nur schematisch von den Malern wiederholt wird, weil einst vielleicht, in Griechenlands Tagen, die Menschen ähnliche Bewegungen machten. Crane sammelt mit äusserlicher Routine solche Bewegungsmotive an. Kalt und empfindungslos vergewaltigt er das Thema nur dem Motivchen zuliebe, nur um leere Formenmathematik zu treiben. Plutos Mantel flattert sinnlos im Winde. Proserpina ist eingewickelt in Fransen und Falten, die ihr die Möglichkeit jeder Bewegung nehmen. Von den Gespielinnen gibt jede durch eine andere akademische Geste ihr Erstaunen und ihren Schrecken kund. Ja, er versucht gar nicht, die Figuren untereinander und mit dem landschaftlichen Hintergrund zu verbinden. Er schiebt gefärbte Einzelstatuen zusammen und lässt sie von einer Theatercoulisse sich abheben, die auch nur

aus Reminiscenzen besteht. Denn die Lilien und weissblühenden Apfelbäume gehören zum eisernen Inventar der englischen Schule, und die antike Stadt, die sich rechts erhebt, stammt aus den Paduaner Fresken Mantegnas.

In dem Bilde Amor omnia vincit kehrt sie wieder, und aus Entlehnungen besteht das Ganze. Man sieht das unvermeidliche Ross des Quirinal, sieht all jene Tubabläser, die auf Mantegnas „Triumph Cäsars" daherziehen. Crane gibt nur den Zucker hinzu, serviert als candierte Früchte die herben Naturproducte der Alten. Wenn er allegorisch kommt, wird er noch öder. In dem Bild „Britannias Vision" herrscht ein hohler Piloty-Stil und eine Roheit der Farbe, die fast physisch schmerzt. Der „Welteroberer" ist im Thema mit Stucks Krieg und mit Boecklins Abenteurer verwandt. Und der blosse Gedanke an diese Werke zeigt die Marlitt-Stimmung, die über das Bild sich breitet. All seine allegorischen Figuren sind alte Perücken. Unfähig, die Gestalten sagen zu lassen, was sie ausdrücken sollen, arbeitet er mit Sensen, Fackeln und Sanduhren, mit Attributen, die zur todten Formel geworden, und mit Gesten, die nichts mehr bedeuten. Selbst für moderne Ideen bedient er sich alter Clichés. Der Triumph der Arbeit; der Genius der Elektricität, der die Erdtheile; der Genius der mechanischen Erfindung, der den Ackerbau und den Handel vereinigt, lauten die Titel dreier Bilder. Meunier hätte für so neue Gedanken auch neue Formen gefunden. Crane schliesst einfach die Schatzkammer der Alten auf. Griechische Grabreliefs, Mantegnas und Dürers Triumphzüge bieten ihm alles. Oder es sind Schnitter gemalt. Jeder nimmt die Pose einer griechischen

Statue an. Junge Mädchen sind dargestellt, die beim Lesen eines Briefes in süssen Erinnerungen schwelgen. Und der Aestheticismus schlägt plötzlich in die seichteste Genremalerei um.

Selbst seine kunstgewerblichen Leistungen erscheinen sehr zweifelhaft. Denn die neuen Gedanken stammen von Morris. Seine Glasfenster sind rasselos. Denn sie umschreiben Burne Jones. Und der Zeichner? Bleibt auch von diesem nichts übrig? Nun, auch als solcher beutet er die Vergangenheit aus. Bald hat er den altvenezianischen Holzschnitt, den Terenz und Poliphil zurathe gezogen, bald den Trostspiegel Burgkmairs oder Steinle und Führich. In seinen Federzeichnungen geschieht es talentvoll. Sie sind von flüssigem Wurf und kalligraphischer Eleganz. Doch wenn die Farbe hinzutritt, das kleine Format überschritten wird, fühlt man sofort, wie wenig Leben in dieser sauberen, correct reinlichen Kunst steckt. Was Gutes an seinen Kinderbilderbüchern ist, hat er den Punchillustratoren Leech und Dumaurier entnommen. Er selbst, wie immer, gab nur den Sirup hinzu, und es taugt nicht für den Magen der Kinder, sie beständig mit Schlagsahne zu füttern. Unser Struwelpeter, auch Dehmels Vitzliputzli sind gesünder.

Welche Fäden bestehen zwischen dieser und unserer Kunst? Warum brachte man das Zeug nach Wien? Wollte man für immer den Leuten den Geschmack am englischen Aestheticismus verleiden? Wenn das die Absicht war, ist sie geglückt. Auch durch die unglaubliche Art, wie man die Werke vorführte. In langen, schmalen Gängen hängt kunterbunt Bild an Bild und Zeichnung an Zeichnung. Nirgends findet das Auge einen Ruhepunkt. Viele Oelbilder hängen so, dass man

überhaupt nur glänzenden Firnis sieht. Es wäre Vandalismus, wenn es zufällig nicht um Crane, sondern einen echten Künstler sich handelte. Und das zeigt von neuem, was wir der Secession verdanken.

Auch sie begegnet auswärts noch manchem Vorurtheil. Man hört immer wieder, das seien keine schaffenden Künstler. Es bedürfe keiner Künstlervereinigung, um Ausstellungen in Scene zu setzen, die der geschmackvolle Leiter jedes Kunstsalons gleich gut machen könne. Aber erstens liegt darin eine Verkennung der Verhältnisse. Die Mitgliederzahl der Secession ist klein. Sie kann unmöglich aus eigenem den Bedarf ihrer Ausstellungen decken. Selbst die Münchener, obwohl viel zahlreicher, führen alte oder ausländische Kunst vor, während in Berlin den Hauptbestandtheil der Ausstellungen wieder die Münchener Werke bilden. Zweitens ist es schon verdienstvoll, dass überhaupt in Wien solche Ausstellungen stattfinden. Die Secession hat den Sinn für echte, wahre und grosse Kunst. Sie nimmt nicht planlos, was der Tag ihr zuführt. Sie macht nach wohldurchdachtem Programm die Wiener mit den massgebenden Schöpfungen der ausländischen Kunst vertraut. Und sie führt diese Schöpfungen so vor, wie es nirgends in der Welt geschieht. Wer die Pariser Ausstellung sah und nun einigen der Werke in Wien begegnet, erkennt sie nicht wieder. Dort todtgehängt in einer Masse von Mittelgut, leuchten sie hier wie Juwelen. Dem Kunstwerk die würdige Umgebung zu schaffen, ist die eigentliche That, das Epochemachende der Secession gewesen.

Die Werke, die sie diesmal ausstellt, sind solche von Meistern, die längst ihre feste kunstgeschichtliche Stellung haben. Es war also taktvoll von Roller, dass

er von allen aufdringlichen Inscenierungskünsten absah und den Räumen schlichten Museumscharakter gab. Das Kunstgewerbe fehlt vollständig. Selbst die Sessel sind spärlich. Kein Ornament lenkt die Aufmerksamkeit ab. Die Wände, braungrau und crêmefarbig bespannt, wirken wie Luft, so dass das Auge lediglich die Kunstwerke sieht. Und schön wäre, wenn auch der Katalog zu dem ernsten Inhalt der Ausstellung passte. Es ist mir unbekannt, von wem das Ding herrührt. Aber es ist „Secessionsstil" im schlimmsten Sinn und für die Sonntagshumoristen eine Fundgrube. Was sollen all die Pünktchen, die wie Froschlaich die Seiten überziehen? Warum zwingt man mich, sie zwecklos in der Tasche zu tragen? Warum soll mir mein Auge weh thun? Warum bleiben selbst die Blätter nicht frei, die in vernünftigen Büchern für Notizen bestimmt sind? Man denkt an die Kinder, die jedes Stück leeres Papier benutzen, um etwas Dummes darauf zu kritzeln. Die Secession sollte endlich diesen koketten Firlefanz lassen.

Die Hauptsäle sind Segantini gewidmet, der ja den Wienern kein Fremder ist. Die „beiden Mütter" hiengen 1896 im Künstlerhaus. Auch die trinkende Kuh, die musikalische Allegorie, der Lebensengel, die Alpenweide, die Quelle des Uebels und die bösen Mütter waren schon ausgestellt und sind zum Theil in Wiener Privatbesitz. Wie schnell die Anschauung wechselt, zeigt sich hier deutlich. An die „beiden Mütter" knüpfte sich 1896 der Streit wegen der goldenen Medaille. Heute wirkt das Bild wie ein alter Meister. Das Syndicat, das den Verkauf der Werke übernahm, setzte Preise fest, die kolossal sind neben denen, die dem Maler selber bezahlt wurden. Die Scholle zum Beispiel, eines der

Hauptwerke, wurde von der Münchener Pinakothek um 6000 Mark erworben. Heute kostet die kleine Schafhirtin 20.000 fl. Die 38 in der Secession vereinigten Bilder sollen den Kaufwert von mehreren Millionen darstellen — immerhin noch wenig neben den Preisen, die für Millets Werke heute gezahlt werden.

Gleich Millet hat Segantini längere Zeit gebraucht, bis er sich selber fand. Ein Stillleben von 1886 ist das Werk eines geschickten Malers, der alle Hilfsmittel des Metiers beherrscht. Die todte Gans und der todte Truthahn sind Meisterwerke breiter toniger Malerei. Das Bild des Priesters, der die Treppe hinaufsteigt, stimmt er sehr fein auf schwarz-silbergraue Werte zusammen. Doch allen drei Bildern fehlt noch die Eigenart: das Flimmernde, Musivisch-Metallische, das seine späteren Werke haben. Da entsteht 1888 bis 1890 der Pflüger der Pinakothek. Eine vollständige Wandlung ist mit ihm vorgegangen. Aus dem Tonmaler, dem geschickten Virtuosen ist der Meister der harten Linie, der stählernen, flirrenden Farbe geworden. Die Natur des Hochgebirges gab ihm seinen eigenen Stil.

Segantinis Auftreten fiel in die Zeit des Impressionismus. Man bevorzugte die feuchte, nebelige Atmosphäre, die alle Farben abtönt, alle Linien auflöst. Man bevorzugte auch die platte, eintönige Ebene. Denn die Berge waren durch die Vedutenmaler der älteren Epoche, die Meister der gemalten Ansichtspostkarte in üblen Ruf gebracht. Segantini als erster stieg wieder hinauf. Auch er malte nicht die Felskegel, die gigantisch zum Himmel streben. Er malte die Ebene. Doch nicht die der Niederung. Er malte das Hochplateau, jene einsame, urweltlich erhabene Natur.

wo das Leben des Tages verstummt und man dem Weltgeist sich nahe fühlt. Im Hochgebirge aber ist die Luft ganz dünn. Alle Farben und Linien sprechen rein. So wurde Segantini durch die Oertlichkeit seiner Bilder darauf geführt, der erste Linienkünstler des Impressionismus zu werden. Und bekannt ist, wie gross und mächtig seine Bilder die gewaltige, stilvolle Grösse des Gebirges spiegeln. Der Saal, wo das Triptychon hängt, wirkte am Tage vor der Eröffnung, als noch kein Menschengewühl war, feierlich und ehrfurchtgebietend, wie die Kapelle einer Kirche. Man vergass ganz den Künstler. Man glaubte hinaufzusteigen in jene erhabenen Regionen, wo das Leben abstirbt, die Natur in Elementarlauten redet, wo alles ins Uebermenschliche, Heroische geht. Da spannt der Himmel wie eine stählerne Kuppel sich über stahlblaue, krystallklare Seen und über hellgrüne, fröstelnde Wiesen. Dort zittert und friert das junge Laub in der eisig kalten, flimmernden Luft. Dort leuchten die Gletscher und glitzert der Schnee. Oder die Sonne sendet ihre Strahlen wie dicke, feurige Büschel zur Erde nieder. Eine Gewitterwolke zieht heran, majestätisch und ruhig, wie das Verhängnis, das unabwendbar daherkommt.

Diese Naturkräfte zu symbolisieren, die dort oben walten, die Welt mit Wesen zu bevölkern, die da leben könnten, wo dem Menschen der Athem ausgeht, ist jederzeit der Traum der Künstler gewesen. Namentlich die Norweger versuchten es. Björnson spricht davon in „Ueber unsere Kraft“. Auch Segantini wurde von der Bauernmalerei zur symbolischen Kunst geführt. Die Gottheiten des Hochgebirges sollten Gestalt annehmen, die Stimmungen der Natur sich zu plastischen Formen

verdichten. Doch so grossen Beifall diese Bilder finden, glaube ich nicht, dass in ihnen seine bleibende Bedeutung liegt. Boecklins Auftreten bezeichnet das Einsetzen einer neuen mythenbildenden Kraft. Alles, was flüstert und lebt in Busch und Rohr, im Wasser und Wald, ward ihm zu lebenden Dämonen. Alle seine Wesen schuf er neu, gab ihnen die „volle, sichere Gegenwart", die nach Goethe das Merkmal aller echten Kunst ist. Dieses Schöpferische ist Segantini fremd. Die Natur mit Wesen zu bevölkern, die wie die letzte Verdichtung des Naturlebens selbst, wie die greifbare Verkörperung des Naturgeistes erscheinen, gieng „über seine Kraft". Nur der Formen bediente er sich, die von anderen ersonnen waren. Die Quelle des Uebels wirkt wie ein eisig kalter Ludwig von Hofmann. Das Nickelmann-Ungethüm schmeckt nach Theater. Die nackte Frauengestalt stammt aus dem Panbilde des Burne Jones. Und beide Elemente — Landschaft und Fabelwesen — gehen nicht ineinander auf. Treibhauspflanzen vertragen die Kälte nicht. Die weich melancholischen Gestalten des englischen Aestheticismus passen nicht in die ernste Einsamkeit dieser harten, urweltlich grossen Natur. Bei den Bildern Rhododendron und Edelweiss schwebte Puvis de Chavannes ihm vor, doch er kam nur zu Courtois. Die Natur ist ungeheuer, und die Gestalten wirken kleinlich. Selbst bei den „bösen Müttern" wird der Eindruck des Grausigen, den die Landschaft gibt, durch die Figur mit ihrem knittrigen Florgewand ins Operettenhafte übertragen. Und wenn die Landschaft fehlt, spricht überhaupt nur der Imitator der Präraphaeliten. Die Liebesgöttin mit dem wallenden rothen Haar, dem flatternden Schleier und der schönen

Pose sieht aus wie ein mässiger Watts. Bei der musikalischen Allegorie ist das linke Flügelbild eine Variante von Watts' Artemis, während das Mittelbild an Klingers Evocation und das rechte Flügelbild an alles andere eher als an Segantini erinnert.

Gehört er zu denen, die der Tod rechtzeitig abberief? Wäre er, wenn er länger gelebt hätte, noch der Zerstörer seines Ruhmes geworden? Hat Troubetzkoi recht, wenn er ihn wie einen Heldentenor darstellt, unternehmend und declamatorisch? Die Secession thut gut, wenn sie diese Büste möglichst bald aus dem Saale entfernt und durch das Bild ersetzt, das noch aus Russland erwartet wird. In der Geschichte soll Segantini weder in der Gestalt fortleben, die ihm Troubetzkoi, noch in der letzten Umformung, die er sich selber gab. Er soll fortleben als der grosse Maler der Alpennatur, als der byzantinische Heiland, den sein Selbstporträt zeigt.

Neben Segantini beherrscht den Hauptsaal des Secessionsgebäudes Rodin, und wer vor die Gruppe der „Bürger von Calais" tritt, fühlt instinctiv die urthümliche Grösse des Meisters. Donatello! Wie oft ward das ausgesprochen und wie schwer ist ein anderes Wort zu finden. Man vergegenwärtige sich den geschichtlichen Vorgang. Sechs Bürger verlassen ihre belagerte Stadt, um mit dem Sieger zu parlamentieren: ausgehungert, mit dem Strick um den Hals, barhaupt und barfuss. Einer spricht in fanatischer Erregung, ein anderer wirft einen Blick auf die Stadt zurück, ein dritter, von Alter und Hunger entnervt, schleppt sich mühsam vorwärts, ein vierter umklammert mit heroischer Geberde den Schlüssel.

Jede Gestalt ist ein Charakter von starrer, strammer Härte, von jener concentrierten Lebensfülle, die in Donatellos Campanile-Statuen geschnürt ist. Eine elementare, an Kraft und Grausamkeit gleich grosse Zeit ist in einem königlich machtvollen Stil heraufbeschworen. Doch nicht nur der Gedanke an Donatello und Castagno wird wach. Man fühlt auch die Schule des Pleinairismus. Nie herrscht bei Rodin die „Form an sich". Das Licht als alles belebende, alles beseelende Kraft rundet die Formen, vertieft die Schatten, macht dies plastisch deutlich, jenes nebelhaft verschwommen. Statt todter, den Gesammteindruck beeinträchtigender Einzelheiten, sieht man nur „lebende Punkte", grosse, ruhige Silhouetten. Namentlich die Verwandtschaft mit Carrière fällt auf. Wie dieser die Dinge durch einen Florschleier sieht und in seinen Bildnissen keine Doppelgänger der Wirklichkeit, sondern Spirits gibt, sind Rodins Büsten gleichsam im Helldunkel-Stil gehalten. Das Licht accentuiert das Wesentliche und lässt das Unwesentliche im Schatten. So gibt er den G e i s t der grossen Männer, das spiritualisierte, von allen Schlacken des Irdischen gereinigte Bild, das man sich macht von ihnen, wenn man die Augen schliesst und über ihre Schöpfungen nachdenkt. Wie den Psychologen bewundert man den Bewegungskünstler, und hier bietet wieder ein anderer der Impressionisten, der grosse Degas, die Parallele. Nie vorher wurden in der Plastik Bewegungen von blitzschneller Geschwindigkeit mit dieser Meisterschaft festgehalten. Rodin zeigt Linien des Körpers, Schönheiten der Bewegung, die früher niemand ahnte; hat allen Gestalten gleichsam aus dem Hinterhalt aufgelauert, sie überrumpelt und in einem Moment fixiert, der so

meuchlings erhascht ist, dass andere ihn überhaupt nicht sahen. Seine Zeichnungen besonders gestatten einen Einblick in die Werkstatt seines Geistes. Das ungeschulte Auge steht rathlos davor, fragt vergebens, was diese Contouren sollen, die, wie mit geschlossenem Auge gezeichnet, nichts von dem haben, was eine gute Handzeichnung bietet. Doch man vergesse nicht, dass es lediglich um Improvisationen, um Notizblätter sich handelt. Ein Bewegungsmotiv hat Rodin gereizt, die Idee eines künftigen Werkes hat wie der Blitz sein Hirn durchzuckt. Und ebenso blitzartig, in einer schnellen, entscheidenden Linie ist sie festgehalten. Ein paar Lichter, ein paar Schatten ergeben die plastische Wirkung. Ein Künstler spricht, der den Mechanismus des Körpers auswendig weiss, seine Modulationen und Bewegungen wie Musik empfindet. Dazu kommt die erstaunliche Art, wie er das Bewegungsmotiv aus dem psychischen Motiv entwickelt, jede Bewegung, jedes Zucken des Körpers ableitet aus dem seelischen Affect, der die Gestalten beherrscht. Alle Untiefen der menschlichen Seele thun sich auf. Wuth, Angst, Hoffnungslosigkeit und animalische Sinnlichkeit peitscht und durchschüttelt die Körper. Lippen und junge Brüste sind in glühender Umarmung aufeinandergepresst. Leiber krümmen, verschlingen und winden sich. Glieder verkrampfen sich und bäumen sich auf. Fäuste sind geballt und Gesichter von rasendem Schmerz verzerrt. Namentlich das Hinsinken des Körpers in ein Meer von Wonne, wilde, verzehrende Sinnlichkeit und schlaffe Erschöpfung wurde vor Rodin nie so fabelhaft ausgedrückt. Eine ganze Psychologie der Leidenschaften ist neben bezaubernder Linienschönheit in diesen kleinen

Gruppen enthalten. Was sie weiter für das Künstlerauge zum Non plus ultra macht, ist, dass jedes der Werke den ganzen prickelnden Reiz, die ganze Unmittelbarkeit der Skizze wahrt. Nie denkt Rodin an handwerkliches Fertigmachen. Man glaubt dem Schöpfungsprocess beizuwohnen, der Hand des Künstlers zu folgen, wie sie tastend, formend und knetend den Stoff beseelt. Und dieser bleibt stets das natürliche Erdreich, aus dem die Gestalten emporwachsen, die Atmosphäre gleichsam, in der sie leben. Sie sind nicht losgelöst, nicht in das Nichts gesetzt. Sie haben von Anbeginn im Marmor geschlummert, haben Leben erhalten durch einen prometheischen Geist und können im nächsten Moment wieder Marmor werden, so wie Daphne, von Apollo verfolgt, zum Baum erstarrte. Das ist das Eigenartige, schwer zu Vereinende an Rodin, dass er das Allerraffinierteste, Modernste ausdrückt und gleichzeitig auf die Urbedingungen aller Plastik zurückgreift, dass er ein Bauer, ein gewaltiger, kraftstrotzender Ouvrier ist und gleichzeitig ein Liebhaber der „Fleurs du mal", der den apartesten, seltensten Gefühlen fröhnt. Gefährlich war es vielleicht, seine Werke vorzuführen. Nachgeahmt könnte er, wie einst Michelangelo, das Verhängnis für die Plastik werden, könnte der Kunst die Freude am Einfachen, Gewöhnlichen nehmen, das so klein erscheint neben dieser Welt von Dämonen. Es wäre der Sprung ins Nichts, wenn andere versuchen wollten, in diesem Sinne zu schaffen, wenn Rodins Sprache allgemeine Umgangssprache würde. Aber dankenswert ist, dass die Secession es wagte, auch so schwer zu verdauende Kost zu bieten.

Neben Rodin hält Klinger die Welt in Spannung. Auch in der stillen Werkstatt von Plagwitz bereiten sich Dinge vor, die von tiefgreifendem Einfluss auf die Entwicklung der Plastik sein können. Man hört von jener Beethoven-Statue, in der er die Polychromie noch weiter als bei der Salome und der Kassandra zu treiben gedenkt. Goldbronze, Marmor, Elfenbein, Onyx und Ebenholz sollen zusammenklingen. In der Ausstellung zeigt die Büste der Assenjeff, welche frappante Wirkungen er durch die Verwendung verschiedenfarbigen Materials erreicht. Diese grünschimmernden, meertiefen Augen, dieses krause, dicke, sich bäumende Haar, diese rothen Kinderlippen geben wie bei der Salome das Gefühl brutaler Kraft und dämonischer Kälte. In der Leda ähnelt er Rodin; eine ganz moderne, pervers raffinierte Umdeutung ist dem antiken Mythus gegeben. Auch zeigt das Werk — wie das „Kauernde Mädchen“ — mit welcher Meisterschaft er die Gestalten in den Block componiert. Von antiker Linienrhythmik sind die zierlichen Tänzerinnen, und wenn die Decorationen, die vor 14 Jahren für die Villa Albers in Steglitz gemalt wurden, nicht zu den bedeutsamen Werken Klingers gehören, ist es doch lehrreich, auch die tastenden Anfänge desjenigen kennen zu lernen, der seitdem den „Christus im Olymp“ geschaffen hat.

Ein anderer Saal enthält die Werke Zuloagas. Es sind dieselben, die im vorigen Sommer in Berlin bei Schulte zu sehen waren, und wieder steht man davor klopfenden Herzens. Seit Goya schien die spanische Malerei begraben. Blutrünstige Historien wurden in jenem Allerweltsstil geschildert, der von Delaroche bis Laurens die Kunst beherrschte. Hier lebt

sie wieder auf, die Welt der Toreros und Majas, der Truhanes und der Hexen, die ganze Localfarbe der spanischen Halbinsel. Auf den ersten Blick fühlt sich das Auge beleidigt. Feinheiten der Lichtmalerei, exquisite Farbenaccorde sucht man bei Zuloaga vergebens. Derb, beinahe roh, im Sinne des Placats setzt er die giftigsten gelben und rothen Farben nebeneinander. Mit brutaler Wahrheitsliebe malt er die rothgeschminkten Wangen und die schwarzgefärbten Brauen seiner Dirnen, versucht gar nicht, den Bewegungen mehr Grazie, den Costümen mehr modischen Chic zu geben. Aber wie gross ist alles gesehen! Mit welcher Kühnheit, mit wie breitem Strich fegt er seine Bilder herunter. Gerade weil er jede Verschönerung meidet, nichts Fremdes, Kosmopolitisches in diese abgeschlossene Welt hineinträgt, spiegelt in den Werken der Charakter spanischen Lebens sich so überwältigend wider. Namentlich über das Bildnis des Volksdichters Don Miguel de Segovia ist eine seltsame Don Quixote-Stimmung gebreitet. Der Pablillos des Velasquez in einer neuen Incarnation steht da. Und interessant ist, dass er auch in Frankreich Spanier bleibt. Denn die zwei Damen, die im Tuileriengarten plaudern, sind keine echten Französinnen, sondern durch spanisches Temperament gesehen.

Besnard als Parallele heranzuziehen, ist ja nicht ganz richtig. Man müsste, um das Spanische des Zuloaga'schen Bildes zu kennzeichnen, es mit Werken Manets oder Evenepoels und Cottets zusammenstellen, die ihm in der Farbenanschauung verwandt sind. Doch der Rassenunterschied bleibt bestehen. Bei Zuloaga obwohl er Pariserinnen malte, ist alles düster und

ernst, selbst Toilette und Geste in den steifen spanischen Stil übersetzt. In Besnards Werken lebt die Uebercivilisation der Grossstadt, das ganze Brio des französischen Temperamentes. Wunderbar ist, wie pikant er in dem Porträt der Réjane das brandrothe Haar und die rosarothe Robe zusammenstimmt; wunderbar, wie keck er das Blau in das Grün des Hintergrundes setzt und die Rose als duftigen Farbenfleck anbringt. Nicht minder erstaunlich ist sein Sinn für die schöne Bewegung und die aparte Geste. Wie ätherische Gebilde schweben seine Damen dahin. Mit unsagbarer Grazie bewegen sie den feinen Arm und den zierlichen Fuss. Namentlich jener Maupassant'sche Typus der Inutile beauté, die vornehme Frau in ihrer unvorstandenen, leidenden, schmerzvollen Schönheit, hat in Besnard den classischen Interpreten.

Ueber die anderen Werke lässt sich wenig sagen. Ludwig Herterich ist ein Meister der Malkunst, gehört zu den Solidesten, Tüchtigsten, die heute in München schaffen. Aber einen grösseren Eindruck als den des guten Morceau können seine Bilder nicht vermitteln. Sowohl beim Georg wie beim Hutten wäre es vergeblich, nach tieferem Sinn zu spähen. Es ist reine Palettenkunst. Ausgangs- und Endpunkt sind die Sonnenflecke, die auf dem Boden und der Rüstung spielen. Kleine Sachen von Henri Martin, nur für denjenigen belangreich, der die grossen Werke des Meisters kennt; die „Schwestern" Gari Melchers', die schon alle Ausstellungen Europas absolvierten; Landschaften von Le Sidaner, Ménard und Woodbury und als gänzlich zweckloses Füllwerk die gemalten Langweiligkeiten von Pointelin und Courtois bilden

ausser Besnard das Meublement des vierten Saales. Sie stören nicht, aber sie brauchten nicht da zu sein. Planvolle Auswahl muss die Ausstellungen einer Künstlervereinigung von denen eines Kunstsalons unterscheiden. Und wer zur Einleitung des Gefechtes so schweres Geschütz anfährt wie Rodin und Segantini, darf zum Schluss nicht mit Knallbonbons kommen.

GEDENKBLAETTER.

SEGANTINI

OCTOBER 1899

Segantini ist todt — der vierte grosse Hirtenjunge, den die Geschichte der italienischen Kunst verzeichnet. Vor sechs Jahrhunderten wurde vom Maler Cimabue der junge Giotto entdeckt, wie er, bei der Herde sitzend, ein Schaf auf einen Steinblock zeichnete. Im fünfzehnten Jahrhundert folgten Andrea del Castagno und Mantegna. In unseren Tagen wiederholte sich die Giotto-Legende bei Segantini. In Arco ist 1858 blutarmen Leuten ein Kind geboren. Fünf Jahre später stirbt die Mutter. Der Bube wird nach Mailand zu einer Stiefschwester seines Vaters gebracht, lernt alle Noth, allen Jammer des Lebens kennen. Wie Watteau einst, fasst er einen grossen Entschluss. In Paris, der Heimat alles Schönen, will er sein Glück versuchen. Doch der Weg von Mailand ist weiter als der von Valenciennes. Ermattet sinkt er eines Abends am Eingang eines Alpendorfes nieder. Ein Bauer nimmt ihn als Hüterbuben in Dienst. Und nun geschieht, was man nicht glauben würde, wenn es nicht im Künstlerlexikon von Gubernatis stünde. Er hat auf einen Steinblock ein Schwein gezeichnet. Die Bauern laufen zusammen und führen den neuen Giotto im Triumph ins Dorf. Ein reicher Mann lässt ihn die Mailänder Akademie besuchen, und aus dem Hirtenjungen wird der Künstler Segantini.

Wie aus Millet, dem Bauernknecht, der Homer der Bauern wurde! Denn seiner Mailänder Studienzeit hat Segantini so wenig wie Millet dem Aufenthalt in der Delaroche-Schule zu danken. Beide erwarben sich bei ihren Lehrern die Herrschaft über die Technik, und als sie im Besitz aller Kunstmittel waren, warfen sie sie weg, um von vorn zu beginnen. Beide malten, was sie in ihrer Jugend gethan. Fern vom Strudel der Welt lebten sie dem grossen Werk, zu dem das Schicksal sie ausersehen: Millet in Barbizon, Segantini in Val d'Albola, 1600 Meter über dem Meer. Beide hatten die Einfachheit antiker Menschen. Millet gieng wie ein Zeus von Otricoli daher. Segantini glich einem byzantinischen Heiland.

In ihrer Kunst sind sie nicht minder verwandt. Millets That war, dass er als erster das Heroische im Menschen der Gegenwart sah. Vorher hatten die Maler, sofern sie nicht Anekdoten erzählten, den „Stil" nur dadurch erreicht, dass sie wie Robert die Bewegungsmotive griechischer Statuen am modernen Menschen erprobten. Millet, der beobachtete, nicht erfand, der keine fremde Schönheit in die Dinge hineintrug, sondern pietätvoll aus den Dingen selbst die Schönheit heraussah, lernte im menschlichen Körper eine Würde, in den Bewegungen des Bauern grosse Linien, einen majestätischen Rhythmus sehen, den vor ihm keiner entdeckte. Seine Werke bekamen den Stil der Erhabenheit. Obwohl sie Bauern darstellen, gleichen sie Sacralbildern, so grandios sind sie in ihrer biblisch feierlichen Einfachheit.

Von Segantinis Werken gilt dasselbe. Nur mit dem Unterschied, der im 15. Jahrhundert zwischen Piero della Francesca und Mantegna herrscht. Millet

und Segantini — das bedeutet Scholle und Felsen. Millet war Ackersmann. Aus seinen Werken strömt der Erdgeruch frisch gepflügten Bodens. Die Scholle dampft. Ueber fette, wogende Kornfelder schweift der Blick. Die Sonne ist ein befruchtendes Gestirn, das die Menschen schwitzen lässt und das Getreide reifen. Schwerfällig gehen die Bauern, bei jedem Schritt in das lehmige Erdreich einsinkend. Dem entspricht die Malweise in ihrer fettigen Schwere.

Segantini war kein Bauer, sondern ein Sohn der Alpen. Rein und dünn ist dort oben die Luft, dünn und kalt, kalt bis auf die Knochen, selbst wenn die Sonne noch so sehr flimmert. Spitzes, bleichsüchtiges junges Grün entspriesst dem steinigen Boden. Scharf, wie aus Stahl geschnitten, heben die Silhouetten der Menschen von dem klaren Firmament sich ab. Es ist eine einsame, nordisch herbe Natur, und da man Aehnliches vorher nur auf norwegischen Bildern sah, mutheten die Werke Segantinis an, als hätte ein Norweger sich in den Süden verirrt. Ohne dass sonst eine Aehnlichkeit mit den nordischen Malern vorliegt. Denn wie Millet trat Segantini an die Kunst heran gleich jenem Griechen der Urzeit, der auf ein Elfenbeinstück die Silhouette eines Mammuts ritzte. Wie Millet hatte er, fern von jeder „Strömung", in sich selbst den Ausdruck seines Fühlens gefunden. Bei Millet, dem Ackersmann, scheint es, als hätte er seine Bilder nicht mit Farbe, sondern mit Lehm und Dünger gemalt. Segantinis Werke liessen an die enkaustische Wachsmalerei der Alten, an den Mosaikstil des Mittelalters denken. Aus kleinen, flimmernden Strichen bestanden sie. Steinern und stählern, nicht weich und duftig; wie

musivische Arbeit, nicht wie Oelbilder wirkten sie. Diese Technik allein — die im Princip nur, nicht in der Wirkung sich mit der der Pointillisten berührt — gestattete ihm, wiederzugeben, was er wollte; die steinige, felsige Alpennatur, die flimmernde, flirrende, dünne Luft, die festen, stählernen Silhouetten.

So ward er, ohne selbst daran zu denken, ein Führer in der grossen Rückschlagsbewegung, die auf den Impressionismus folgte. Liebermann zuweilen, Meunier, Segantini, sie sind die grossen Meister der Linie, die „aus Trivialem Erhabenes machten". Mit den „denkenden Künstlern", die den Naturalisten folgten, berührt er sich auch darin, dass er neben dem Pinsel die Feder führte. Mit ihnen hat er gemein, dass er von realistischen Stoffen zu gedankenvollen biblisch-symbolistischen Werken kam. Seine Verkündigung, der göttliche Knabe, die Kindesmörderinnen waren Erzeugnisse einer Kunst, die, dem Boden des Naturalismus entwachsen, auf die Eroberung neuer überirdischer Welten ausgieng.

Er hat sein Lebenswerk nicht vollenden können. 1889, auf der Münchener Ausstellung, kam Deutschland unter den Zauber seiner Kunst. 1896, in Berlin, war eine Uebersicht seines Schaffens gegeben. Im nächsten Jahre werden wir vielleicht noch das Werk bewundern, das der Sterbende unvollendet hinterliess: das grosse Panorama des Engadin, das er für die Pariser Ausstellung plante. Jung, den Kopf voll Plänen, mit 41 Jahren gieng er dahin. Italien verliert in ihm seinen grössten Künstler, die Kunstgeschichte einen der Seltenen, bei denen Mensch und Werk, Herz und Hand sich deckte.

RUSKIN

JANUAR 1900

Als neulich die Nachricht vom Tode Ruskins kam, überraschte fast, dass er noch immer gelebt hatte. Denn seit einem Menschenalter war er eine historische Figur. Legenden hatten seinen Namen umwoben. Wenn er zuweilen noch eine Encyklika erliess, um den Bau einer Eisenbahn zu verhindern, das Spinnrad zu empfehlen oder die Vivisection zu verfluchen, so war es, als klänge eine Stimme aus der Unterwelt herauf. Nur noch als Spirit weilte er unter den Lebenden. Man kann sich kaum vorstellen, dass erst vor acht Tagen ein Mann gestorben ist, der Turner kannte, ein Mann, der todten Classikern, wie Rossetti und Millais, Protector und väterlicher Freund gewesen.

Ruskins erstes Auftreten fiel in die Tage der Romantik. Sein Vater war ein reicher Weinhändler, der, nachdem er vom Geschäft sich zurückgezogen, das Nomadenleben des reisenden Engländers führte, bald am Rhein oder in der Schweiz, in Frankreich oder Italien auftauchte. So lernte Ruskin alle Museen der Welt schon als Knabe kennen. Und namentlich — die Natur enthüllte sich ihm. Mit dem Skizzenbuch trieb er sich an den Ufern des Genfersees und in den

Felsenwüsten von Chamounix herum. Unter dem Mikroskop studierte er Pflanzen und Steine. Naturwissenschaftliche Arbeiten — unter dem Pseudonym Κατὰ φυσὶν erschienen — waren seine ersten Schriften. Und diese Erziehung in der freien Natur wurde auch für den Kunstschriftsteller wichtig.

England stand in den Dreissigerjahren unter dem Zeichen einer declamatorischen Historienmalerei. Prangend saucige Asphaltfarben liebte man und bombastisch schwungvolle Geberden. Ruskin, an der Natur geschult, hasste die Manieriertheit dieser Kunst. Da die Natur das Urbild alles Schönen sei, müsse ihr der Künstler mit der Demuth mittelalterlicher Miniaturmaler nahen. Nie könne er hoffen, sie zu übertreffen. Die erste beste lebende Engländerin sei schöner als die berühmteste griechische Statue. Aus dieser Gesinnung heraus wurde sein erstes Hauptwerk, die „Modern Painters", geboren, dessen ersten Band er 1843, 24 Jahre alt, herausgab. Eine Kriegserklärung gegen alles, was damals den Geschmack beherrschte. Denn an der Spitze des ästhetischen Katechismus stand wie in Frankreich und Deutschland das Cinquecento. Künstler, wie Etty und Eastlake strebten nach majestätischem Adel der Linie oder bemühten sich, das Geheimnis der blühenden Farbe zu ergründen, die leuchtend von venezianischen Frauenkörpern strahlt. Für Ruskin bedeutete das Cinquecento eine Verfallzeit. Rafael namentlich galt ihm als Abtrünniger der wahren Kunst. Den Routiniers, die „die Natur schändeten", indem sie sie zu verschönern wähnten, stellte er die Primitiven entgegen. Das Quattrocento war ihm die Heroenzeit der Kunst, jene Epoche, als „Naturfrömmigkeit" die Künstler beseelte, als jeder

Käfer und jedes Blatt, jeder Stein und jeder Thautropfen gleichsam einen Heiligenschein trug.

Es ist schwer zu sagen, inwieweit diese Gedanken originell waren oder aus den Werkstätten der Künstler kamen. Denn die Stimmung lag in der Luft. Längst waren in Deutschland die Nazarener aufgetreten, die in Reaction gegen den Mengs'schen Classicismus sich an der treuherzigen Eckigkeit der alten Deutschen begeisterten. Auch in England gährte es. Vier junge Leute, Rossetti, Millais, Holman Hunt und Woolner, hatten Kupferstiche nach Fresken Benozzo Gozzolis in die Hand bekommen und waren Feuer und Flamme für die schlichte Naturwahrheit, die stille Gefühlsseligkeit dieser Werke. Mit einer Reihe anderer begründeten sie die Praerafaeliten-Bruderschaft und traten 1848 zum erstenmal vor die Oeffentlichkeit. Gellender Hohn empfieng sie. Alle Kritiker Englands verkündeten, es sei die tollste Farce, die je reclamesüchtige Jünglinge sich erlaubt. Daraufhin gründeten die Praerafaeliten eine Zeitschrift, um das, was sie mit dem Pinsel nicht hatten sagen können, mit der Feder zu beweisen. Doch man lachte weiter. Da erschienen in der „Times" die berühmten Briefe Ruskins. Was die jungen Leute anstrebten, sei dasselbe, was er schon lange gepredigt hatte. Und das Publicum sei nicht consequent, wenn es vor neuen Bildern lache, während es vor alten, die ganz ähnlich wären, in den Museen mit pflichtschuldiger Bewunderung stünde. Alles war in solchem Commandoton, mit so selbstsicherer Ueberzeugung gesagt, dass eine bezwingende Gewalt von den Worten ausgieng. Die Praerafaeliten hatten ihre Schlacht gewonnen, und Ruskin, ihr Champion, war fortan der erste Kritiker Englands.

Welche Macht er hatte, wie schnell er der unfehlbare Kunstpapst ward, zeigte sich in weniger erfreulicher Weise später, als der Whistler-Process durch die Zeitungen gieng. Whistler war gerade von Paris nach London übersiedelt, und Ruskin stürzte sich mit Tigersprüngen auf den Ankömmling. Er, der mit Turner einst für Licht und Luft geschwärmt, empfand es nicht als Widerspruch, nun das Gegentheil zu sagen. Eine Malerei, die alle Linien auflöse, sei keine Kunst. Billige Fexereien könnten als Bilder nicht gelten. Whistler verklagt ihn. Sachverständige werden beigezogen. Und alle unterschreiben ehrfurchtsvoll die Worte Ruskins. Ganz England stellt dem „König der Kritik" ein Vertrauensvotum aus.

Doch Ruskins Einfluss reichte viel weiter. In keiner Kirche, keinem Museum Italiens konnte man in den Achtzigerjahren weilen, ohne dass er unsichtbar zugegen war. Denn jene rothen Bändchen, mit denen ästhetische Damen vor den Bildern der Primitiven sassen, waren Schriften Ruskins. Keine moderne Ausstellung konnte man betreten, ohne dass — in den englischen Sälen — Ruskins Geist über allem schwebte. Denn wenn die englische Malerei noch heute jede Berührung mit dem arbeitenden Leben meidet, wenn nie Eisenbahnen, Maschinen oder Fabriken gemalt werden, so geht das zurück auf die Lehren Ruskins, dass nur die jungfräuliche, vom Industrialismus ungeschändete Natur ein würdiger Gegenstand der Kunst sein könne. Selbst bei ganz anderen Gelegenheiten wurde man immer wieder an Ruskin erinnert. Denn lange Zeit gehörte es in den vornehmen Kreisen Londons zum guten Ton, nur „Ruskin-Leinen" zu verwenden, Tischtücher und

Servietten, die mit dem Spinnrad in der von Ruskin gegründeten Arbeitercolonie hergestellt waren.

Dem Nichtengländer ist es schwer, zu erkennen, weshalb eigentlich eine so fascinierende Wirkung von diesem Manne ausgieng. Denn auf uns wirken Ruskins Schriften wenig anziehend. Wir erleben es zuweilen, dass gut geschriebene Bücher Erfolg haben. Ruskin ist weder ein feinsinniger Essayist wie Grimm, noch ein geistvoller Erzähler wie Justi. Nicht einmal an Gelehrsamkeit kann er mit Männern wie Bode oder Müntz sich messen. Und noch weniger ist er Historiker. Es liegt ihm fern, unparteiisch den Epochen gegenüberzutreten, aus der Cultur jedes Zeitalters die Kunst zu erklären. Wie ein Kämpfer stürzt er sich in die Arena, lobt das eine, tadelt das andere, und oft im nächsten Buch das, wofür er im vorhergehenden gestritten. Es wird erzählt, als er 1870 seine Antrittsvorlesung in Oxford hielt — zu der Verehrer über den Ocean gekommen waren — hätte er eine Zeitlang in feierlichem Talar ein Stück seines Manuscriptes verlesen, dann plötzlich den Talar abgeworfen, das Manuscript in die Tasche gesteckt und aus dem Stegreif darauf losgedonnert: über alles, immer geistreich, nur über das nicht, was in den Vortrag gehörte. Von derselben Planlosigkeit sind seine Bücher. Nur den ersten Werken, den „Modern Painters“ und den „Seven Lamps of Architecture“, liegt eine gewisse Disposition zugrunde. Später fehlt jedes feste Gerüst. Wie er nur Titel wählt, die zu nichts verpflichten — Deukalion, die Königin der Luft, Munera Pulveris, Sesam und die Lilien, Aratra Pentelici, Ariadne Florentina — scheint der Inhalt eine Zusammenballung wirr zusammengewürfelter Gedanken.

Er theilt in Capitel ein, numerirt nach Paragraphen, markiert äusserlich einen logischen Aufbau. Trotzdem handelt es sich immer nur „of many things", wie er selbst einige Abschnitte überschreibt. Alle Facultäten mischen sich. Mehr als von Kunst ist von Zoologie und Botanik, von Gottesgelahrtheit und Mineralogie die Rede. Auch seine Art, uns an der Hand zu nehmen und uns wie dummen Kindern mit der Miene der Unfehlbarkeit die selbstverständlichsten Dinge zu sagen, berührt oft mehr plump als geistvoll. Man glaubt eher einem Sonntagnachmittags-Prediger oder einem Apostel der Heilsarmee als einem Aesthetiker zu lauschen.

Vielleicht liegt aber gerade darin für die Engländer der Reiz von Ruskins Schriften. Er brachte ihnen etwas, was sie noch nicht hatten. Denn die ganze Kunstliteratur Englands ist von unglaublicher Trockenheit. Ein nüchterner Matter of fact-Sinn reiht nackte Thatsachen aneinander. Ruskin wirkt neben diesen Schriftstellern, die öde Wissensfragmente anhäufen, wie ein Seher. Nie genügt es ihm, einfach zu erzählen, er lebt in den Dingen, von denen er spricht. Nie haftet er am einzelnen, sondern eröffnet überall weite Gesichtspunkte. Namentlich seine Reiseführer sind voll von jenen Gedanken, die blitzartig ganze Epochen beleuchten. Manches scheint orakelhaft dunkel, manches so verdreht, dass man aufschreien möchte. Aber auch diese paradoxen Dinge sind ihm Mittel zum Zweck. Indem er zum Nachdenken anregt oder Widerspruch herausfordert, zwingt er den Leser in seinen Bann. Unklar als Forscher, einseitig als Kritiker, ist er der grösste Agitator, der jemals über Kunst geschrieben. In keinem Kunstgelehrten, sondern in Tolstoi hat er sein Gegenstück.

In dieser agitatorischen, erziehlichen Thätigkeit liegt wohl sein bleibendes Verdienst. Er zuerst warf jene Gedanken auf, die heute in Deutschland die Besten beschäftigen. Der Künstler schwebt in der Luft, wenn nicht ein Publicum da ist, ihn zu würdigen. Dieses Publicum heranzuziehen, war die Aufgabe seines Lebens. Durch ihn ist England, das unkünstlerische England, das Vaterland vornehmsten Kunstempfindens geworden. Denn Ruskin beschränkte sich nicht darauf, seine Bücher zu schreiben, sondern setzte das Geschriebene in die That um. Liest man von der Art, wie er seine Gedanken zu Geld machte, von dem unglaublichen Geschick, mit dem er seine Werke vertrieb, so dass sie Summen abwarfen, die nie ein Schriftsteller erzielte, so ist man versucht, ihn für einen Unternehmer zu halten, der mit Geistesproducten wie mit Börsenpapieren speculiert. Doch der Gedanke kehrt sich in sein Gegentheil um, wenn man weiter erfährt, wie er seine Einnahmen verwendete. Nichts behielt er für sich. Alles sollte ihm nur helfen, sein Ideal ästhetischer Menschenerziehung zu verwirklichen. Gleich als er 1870 Professor in Oxford wurde, übernahm er sein Amt nur unter der Bedingung, dass gleichzeitig eine Kunstschule errichtet würde, und schenkte selbst die Hälfte des Capitals. Mit Rossetti zusammen ertheilte er abends den Zeichenunterricht, und aus seiner Schule giengen die grössten kunstgewerblichen Zeichner des modernen England hervor. Auf die Bedeutung des Dilettantismus hat er lange vor Lichtwark hingewiesen und legte aus eigenen Mitteln Vorbildersammlungen an. Dann, nachdem er das Bürgerthum gewonnen hatte, wendete er sich an die Arbeiter. Die „Fors clavigera“, Briefe an

die arbeitenden Classen, erschienen. Mitten im Kohlenrevier, in Sheffield, der rauchigen Fabrikstadt, wurde das „Ruskin-Museum für Arbeiter" begründet. Doch auch die Kunst ins Volk zu tragen genügte ihm noch nicht. Wie d'Annunzio, wollte er überhaupt der „Deputierte der Schönheit" sein. Denn — dahin führte weiter sein Gedankengang: Wozu dient es, in den Museen Statuen aufzustellen, wenn man doch duldet, dass der lebende Mensch seine Schönheit verliert, dass geistlose Maschinenarbeit aus dem Ebenbilde Gottes ein blödes, hässliches Wesen macht? Wozu dient es, Landschaften in den Galerien aufzuhängen, wenn man doch duldet, dass die Natur selber durch den Industrialismus geschändet wird? Nicht nur in den Museen muss das Schöne gezeigt, auch im Leben muss das Hässliche bekämpft werden.

Ruskin ist in diesem Kampf gegen den Industrialismus, in einer Abweisung aller technischen Errungenschaften des Jahrhunderts zuweilen eine groteske Figur geworden. Man lachte, wenn man den alten Herrn wie einen Grandseigneur des 18. Jahrhunderts in der Coatch seine Reisen machen sah, nur weil er die unästhetischen Eisenbahnen vermeiden wollte. Man lachte, wenn seine Bücher statt in der Eisenbahn in Karren von der Druckerei in Orpington nach dem Londoner Verkaufshaus expediert wurden. Grosse Künstler haben längst die Poesie der Maschinen gezeigt. Turner schon, dem Ruskins erste Hymnen gegolten, hatte die Locomotive, das glühäugige Ungethüm das 19. Jahrhunderts, gefeiert. Die moderne Landschaftsmalerei entdeckte ein neues und nicht ihr schlechtestes Feld, als sie mit Raffaelli begann, den melancholischen Reiz jener armen Gegenden

zu malen, denen die Geometer und die Fabrikschlöte ihre „Schönheit“ genommen.

Aber wie er Romantiker blieb in seinem Kampf gegen das Moderne, weist er als Volkserzieher in das 20. Jahrhundert hinüber. Prophezeiungen sind ja unsichere Dinge. Doch voraussehen lässt sich, dass der Emancipation des „dritten Standes“ die des vierten folgen wird. Das 19. Jahrhundert war das der Bourgeoisie. Die kunstgewerbliche Bewegung, die sich heute vollzieht, scheint der letzte Act eines grossen Dramas zu sein. Dann, wenn das Bürgerthum für alle Lebensäusserungen seinen „Stil“ gefunden, wird der Arbeiter kommen. Und unter denen, die ihm den Weg in die Kunstwelt bahnten, wird Ruskin an erster Stelle zu nennen sein.

MUNKÁCSY

MAI 1900

Der Moment ist nicht günstig für eine unbefangene Würdigung Munkácsys. Denn noch stehen wir der Epoche zu nahe, deren Ziel die „Ueberwindung Munkácsys“ war. Sein Name ist gleichbedeutend mit missverstandenem altmeisterlichem Colorismus, mit Sensationsmalerei und Phrase. „Der letzte Tag des zum Tode Verurtheilten“ — schon dieses Erstlingswerk enthielt das Programm seiner Kunst. „Die letzten Augenblicke Mozarts“, „Milton, das verlorene Paradies dictierend“ — man schreibt die Titel, und eine Zeit schlimmster Unkunst, der ganze Delaroche, der ganze Piloty taucht in der Erinnerung auf. Selbst auf die schlichten Stoffe des Evangeliums übertrug er den Piloty'schen Prunkstil. „Christus vor Pilatus“, „Ecce homo“, „Die Kreuzigung“ — alles ist Galavorstellung, Costümschwindel, fromme Lüge ... Spätere Zeiten werden weniger hart über Munkácsy urtheilen, werden. unterscheiden zwischen dem, was Schuld seines Zeitalters, und dem, was sein persönliches Verdienst war. Als er auftrat, liebte man den „Lärm in Gefühlen“. Es war die Zeit, als Auerbach von Simson sagte, er „rede Talare“; als unsere Dichter — Schack, Hamerling, Geibel — nur mit schwungvoll drapiertem Mantel, inspiriert aufwärts blickend, sich verewigen liessen; als

selbst die Landschafter die Natur nur an Punkten suchten, wo sie Theater spielte, sich künstlich hergerichtet hatte zum Empfang der Touristen. Munkácsy ist in diesen Dingen der echte Sohn jener Jahre. Zu den Grossen, die gegen den Strom schwammen, gehörte er nicht. Statt die Menge emporzuziehen, stieg er zu ihr herab. Doch sein Verdienst ist, dass er Spectakelstücke, wie die Zeit sie verlangte, mit echt künstlerischer Kraft gemalt hat. Er war ein Maître-peintre, ein geborenes Maleringenium, wie Rahl, Ribot, Roybet, Makart. Noch Uhde und Liebermann giengen aus seiner Schule hervor. Und wenn sie heute aus der „braunen Sauce" heraus sind, wenn auf die Nachahmung der Alten selbständiges Natursehen folgte, war doch Munkácsy dafür das nöthige Sprungbrett. Mit dem Schlusse des achtzehnten Jahrhunderts war die alte grosse Cultur begraben. Das neunzehnte Jahrhundert konnte zu einer Kunst nur kommen, indem es sich anlehnte an die alten Epochen. Erst wurden die Zeichner, dann die Coloristen imitiert. Erst farbenblind, entdeckte man im Museum die Geheimnisse edler Farbe. Und nachdem man die Natur in der Uebersetzung der Alten studiert, gieng man zum Studium der Editio princeps über ... Zu diesen Meistern, die der modernen Malerei verhalfen, ihr Maturitätsexamen abzulegen, gehört Munkácsy. Als ein Grosser aus einer armen Zeit wird er in den Handbüchern der Kunstgeschichte geführt werden.

INCUNABELN

ZUR GUTENBERG-FEIER

JUNI 1900

Die Gutenberg-Feier ruft alte Erinnerungen in mir wach. Sie erinnert mich an die Zeit, da ich als echter Bücherwurm alle Bibliotheken Deutschlands durchstöberte, um mit einem Werk über die „deutsche Buch-Illustration der Gothik und Früh-Renaissance" mir die Würde des Privatdocenten zu erwerben. Noch in diesen Tagen brachte die Zeitschrift „Vom Fels zum Meer" einen Aufsatz, den ich damals — vor 17 Jahren — schrieb. Eine ebenso gutgemeinte wie öde Arbeit. Denn wissenschaftlich sein hiess damals Kataloge schreiben. Den Wust des einzelnen grossen Zusammenhängen einzuordnen war verpönt. Und doch zeigt nichts so, wie die Entstehung der Buchdruckerkunst, mit welcher Logik die Geschichte arbeitet, wieviel verschiedene Factoren ineinander greifen müssen, um eine einzige „Erfindung" zu ermöglichen.

Von den religiösen Strömungen des vierzehnten Jahrhunderts ist der Ausgang zu nehmen. Deutschland stand damals unter dem Zeichen der Mystik, und diese war im Kern ihres Wesens eine demokratische Be-

wegung. Im Mittelalter hatte die Kirche, mit rein politischen und doctrinären Dingen beschäftigt, nicht an den einzelnen gedacht. Aus der einfachen Lehre Christi war ein Labyrinth scholastischer Dogmen geworden. Das Volk sehnte sich nach einer Gefühlsreligion, nach einem persönlichen Verhältnis zu Gott. Es verlangte schlichte Veranschaulichung der Legenden, wollte Geistliche haben, die nicht lateinisch, sondern deutsch zu ihm sprachen. Diese Sehnsucht wurde durch die grossen Prediger des vierzehnten Jahrhunderts, Meister Eckardt, Tauler und Suso, erfüllt. Und sehr folgenreich war, dass sie die Anschaulichkeit des Wortes durch die Anschaulichkeit des Bildes zu unterstützen suchten. Suso namentlich rieth seinen Hörern, sie „möchten allezeit gute Bilder um sich haben, durch die das Herz zu Gott entzündet werde".

Jedem Bedürfnis folgt das Angebot. Da all die Marien- und Heiligenbilder, die nun massenhaft verlangt wurden, auf dem Wege reiner Handarbeit nicht hergestellt werden konnten, wurde das Verlangen nach einer vervielfältigenden Technik rege. Eine solche war auf dem Gebiete der Textilindustrie schon bekannt. Durch gefärbte Holzmodel wurden gewebten Stoffen Muster als Ersatz für gestickte Ornamente aufgedruckt. Irgendjemand kam auf den Gedanken, dass man wie Ornamentales auch Figürliches in Holz schneiden und die Holztafeln statt auf gewebtem Stoff auch auf Papier abdrucken könne. Das war die Geburtsstunde des deutschen Holzschnittes. Hatte die Miniaturmalerei des Mittelalters für die obersten Tausend gesorgt, so deckte der Holzschnitt die Bedürfnisse des Volkes. Auf den Jahrmärkten und vor der Kirchthür wurden die

billigen Blätter feilgehalten. Von Wallfahrten und Processionen brachte jeder ein Madonnenbild oder das Bild seines Namensheiligen mit und klebte es zuhause an die Wand oder an die Thür seiner Stube. Noch im „Simplicissimus“ gibt das Waldkind auf die Frage des Einsiedlers, ob es gar nichts von unserem Herrgott wisse, die Antwort: „Ja, er ist daheim an unserer Stubenthür gestanden auf dem Bilderbogen. Meine Mutter hat ihn von der Kirmse heimgebracht und dahin geklebt.“

Durchblättert man nun eine Mappe alter Holzschnitte, so bemerkt man, dass die graphische Kunst bald von einem weiteren Feld Besitz nimmt. Die ältesten Blätter, in derben, dicken Linien gezeichnet, enthalten nur Figuren. Aber bei den späteren, wie dem Christoph von 1446, sind auch Inschriften, kleine Sprüche, kurze Erklärungen beigegeben. Man liest etwa: „Heiliger Sebastian, bitt' für uns.“ Oder: „Es ist zu wissenn allermänniglichen, dasz das ist unser lieben Frauwen pild.“ Oder auf Blättern, die als Neujahrskarten verschickt wurden, ist das Christkind dargestellt; ein Vogel trägt im Schnabel einen Zettel: „ein gut selig jar, ein langes leben.“ Die „Briefdrucker“ haben ausser dem Figürlichen auch geschriebene Lettern in Holz geschnitten.

Das wurde der Ausgangspunkt der weiteren Entwicklung. War in den älteren Blättern die in Holz geschnittene Figur die Hauptsache, so überwiegt in den späteren der Text. Wenn irgendwo sich eine Scandalgeschichte ereignete, wurden Flugblätter ausgegeben, die in Wort und Bild das Geschehene meldeten. Und von diesen „Zeitungen“ kam man zum Buch. Der Text

ganzer Werke, die vorher nur handschriftlich verbreitet waren, wurde in Holztafeln eingeschnitten und durch Druck vervielfältigt. Die Blockbuchliteratur beginnt. Religiöse und moralische Werke — die Armenbibel, die zehn Gebote, das Salve Regina, die Ars moriendi — fanden natürlich am frühesten Verbreitung. Doch auch zahlreiche andere Bücher wurden vor Erfindung der Buchdruckerkunst schon gedruckt. Es gab Kalender und Schulgrammatiken, gab chiromantische Werke, Fabelsammlungen und kleine „Bädeker" für die nach Rom wallfahrenden Pilger. „Item, welcherhand Bücher man gerne hat, gross oder klein, geistlich oder weltlich — heisst es in einem Verlagskatalog jener Jahre — die findet man alle bei Diebold Laber in der Burg zu Hagenau."

Nur noch das letzte Wort in diesem grossen Entwicklungsprocess war zu sprechen. Denn es war unpraktisch, ganze Texttafeln in Holz zu schneiden. Wurden die Buchstaben getrennt, so war ihre Verwendbarkeit unbeschränkt. Zu immer neuen Wortbildern konnten sie zusammengesetzt, zum Druck der verschiedensten Werke verwendet werden. Diesen einfachen und doch genialen Gedanken hatte Gutenberg. Seine That war nicht, dass er die Buchdruckerkunst, aber dass er den Druck mit beweglichen Lettern erfand. Und nun folgt Schlag auf Schlag. 1450 hat er den Druck der Biblia latina vulgata begonnen. Nach kaum einem Menschenalter ist die Buchdruckerkunst über das ganze Deutschland verbreitet. 1460 ist sie in Strassburg, 1461 in Bamberg, 1462 in Köln, 1468 in Augsburg, 1473 in Ulm, 1482 in Wien. Lange vor Luther ist die Bibel — nach dem Text der Vulgata —

in vierzehn verschiedenen deutschen Ausgaben bekannt. Homiletische und liturgische Werke, die antiken Classiker, Rittergeschichten und Sagen, Chroniken und Reisebeschreibungen, medicinische und botanische Bücher erscheinen. Alle Schätze des Wissens, bisher in Klosterbüchereien vergraben, werden Gemeingut der Masse.

Die vornehme Welt des Auslandes hielt sich zunächst zurück. Namentlich in Italien spotteten die Humanisten über die „bei den Barbaren in einer Stadt Deutschlands gemachte Erfindung". Der Herzog Federigo von Urbino, dessen Manuscriptsammlung heute den Grundstock der vaticanischen Bibliothek bildet, „hätte sich geschämt", ein gedrucktes Buch zu besitzen. Man war zu sehr gewöhnt, die Bücherfreude als aristokratischen Luxus, die Kalligraphie als Kunst, das Buch als ein vornehmes, von Menschenhand geschaffenes Kunstwerk zu betrachten, als dass man mit mechanisch, fabrikmässig hergestellten Werken sich hätte befreunden können. Doch bald hatte auch im Ausland das demokratische Princip gesiegt. Deutsche Typographen tragen Gutenbergs Erfindung nach Frankreich und Spanien. Unter dem Schutz einer deutschen Fürstin, der Barbara Gonzaga, geborenen Prinzessin von Brandenburg, wird 1472 in Mantua das erste Buch, eine Ausgabe des Decamerone, gedruckt. Gutenberg hat seinen Triumphzug durch die Welt vollendet.

Und aus dem Holzschnitt hervorgegangen, dankt die siegreiche Buchdruckerkunst diesem nun dadurch, dass sie ihrerseits ihn unter die Fittige nimmt. Die Buch-Illustration wird — besonders in Deutschland — das eigentliche Thätigkeitsfeld der Künstler: nicht ein

Erwerbszweig nur, der sie vor Sorgen schützt, auch das Schaffensgebiet, auf dem sie sich frei bewegen. Als Maler arbeiteten sie nur für die Kirche, hatten Altarbilder, nichts als Altarbilder anzufertigen. Als Illustratoren standen sie mitten in den geistigen Kämpfen ihrer Zeit. Hier sind sie „inwendig voller Figur". Hier offenbaren sie den „versammelten heimlichen Schatz ihres Herzens". Das ganze Leben, Denken und Empfinden des deutschen Volkes, sein gigantisches Ringen und frohes Sichgehenlassen, sein Ernst und seine Schalkheit, sein derber Kneiphumor und zarter Märchengeist — in diesen Blättern spiegelt es sich wieder. Michel Wohlgemuth, der steifleinene Maler von Altarwerken, wirkt in den Illustrationen zum „Schatzbehalter" und zur Schedel'schen Weltchronik wie ein anderer Mensch. Erhard Reuwich zeichnet für Breidenbachs Reise Blätter aus dem Leben des Orients, die unerhört sind in der Kunst jener Tage. Die Meister des Narrenschiffs und der Lübecker Bibel, des Strassburger Virgil und des Ulmer Terenz gehören, obwohl man ihre Namen nicht kennt, zu den Koryphäen deutscher Kunst. Und noch die Grossen des Reformations-Zeitalters, Dürer und Cranach, Baldung und Beham, Burgkmair und Holbein legten nicht in Bildern, sondern in den Zeichnungen, die sie für Buchdrucker lieferten, ihr Bestes nieder.

Damit ist gleichzeitig gesagt, was diesen alten Drucken ihren eigensten Reiz gibt. Es ist dasjenige, was sie mit der grossen mittelalterlichen Cultur verknüpft: die Vornehmheit, die sich aus dem Wettstreit mit der absterbenden Kalligraphie ergab. Gutenberg selber verheimlichte anfangs seine Erfindung, suchte

den Glauben zu erwecken, dass seine Bücher geschriebene Codices seien. Und darin, dass alle Werke den Charakter des Manuscriptes, des persönlichen Kunstwerkes wahren, liegt ihre stilvolle Schönheit. Noch dominiert, wie in den Miniaturwerken des Mittelalters, der Künstler. Noch gibt es keine feststehenden Typen, sondern jeder Drucker „druckt wie geschrieben". Noch gibt es kein Druckpapier, sondern das edle Büttenpapier, auf das die Kalligraphen geschrieben hatten, wird auch zum Buchdruck verwendet. Noch strebt der Holzschnitt keine malerischen, seinem Wesen widersprechenden Wirkungen an, sondern wie die Typen aussehen, als seien sie mit der Feder geschrieben, wirken die Holzschnitte wie mit der Feder gezeichnet. Und nicht im Princip nur ist der Einklang zwischen der Linienkunst des Bildes und der Linienkunst des Satzes gewahrt, sondern der Stil der Holzschnitte wechselt je nach dem Charakter der Schrift. Sind die Typen saftig, so sind auch die Holzschnittlinien von herber markiger Kraft. Sind die Typen fein, so nimmt auch der Holzschnitt den Charakter zierlichen Feinschnittes an. Erstes Ziel ist, dass Illustration und Satz sich zu einem harmonischen Gesammtbild vereinen, dass jede Druckseite ein einheitliches decoratives Kunstwerk ist. Die Farbe ergänzt noch den Eindruck vornehm alterthümlicher Pracht. Denn in das schwarzweisse Einerlei mischen sich bunte Ornamente. Initialen und Randleisten, Majuskeln und Schlussstücke sind wie in den Miniatur-Handschriften von kunstreichen Illuministen gemalt. Das gediegenste Material — Holz, Leder, Pergament, Metall — ist wie bei den Codices für den Einband verwendet. Exlibris, von grossen Meistern

gezeichnet, sind auf den Innendeckel geklebt. Das Buch war nicht nur Lesefutter, sondern seinem Besitzer ein Freund: ein Stück Kunst im Bürgerheim, der kostbare Behälter kostbaren Inhaltes.

Das in den politischen Wirren des sechzehnten Jahrhunderts verarmende Deutschland konnte so vornehme Werke nicht mehr herstellen. Auf die Devise „gut und theuer“ folgte die andere „billig und schlecht“. Alles wurde minderwertig, dürftig und roh: das Papier Löschpapier, der Einband Pappe. Die grössten Geisteswerke las man in Büchern von kläglichster Ausstattung. Und als man später, nachdem die Wunden des dreissigjährigen Krieges vernarbt waren, wieder „Prachtwerke“ druckte, war die gute alte Tradition verloren. Kupferstiche, fremd und störend im Buch, wurden auf besonderen Tafeln eingefügt. Aus den Originalzeichnungen, die einst Dürer und Holbein, Burgkmair und Cranach für den Buchschmuck schufen, wurden schale Reproductionen von Bildern. Wenn es heute besser ist, wenn nach einer langen Zeit buntscheckigen Ungeschmackes wieder Stil in unsere Bücher kam, so hat den Anstoss dazu die Bekanntschaft mit Japan gegeben. Doch von den Incunabeln hätten wir nicht weniger lernen können.

WILHELM LEIBL

DECEMBER 1900

Mit Wilhelm Leibl haben wir den grössten Meister der Malkunst begraben, den Deutschland im neunzehnten Jahrhundert hervorbrachte. Als er auftrat, herrschten noch Historie und Genre. Die Zeit des Bildungsphilisteriums und der Lesekränzchen schätzte die Kunst nur als Dienerin des Schriftthums. Hauslehrer oder Witzbold musste der Maler sein. Leibl, der ersten einer, machte das Erdreich wieder urbar für eine rein malerische Malerei, setzte der Kunst, die als Dienstmädchen bei der Literatur verdingt war, wieder das königliche Diadem aufs Haupt.

Courbet in Frankreich war ihm vorausgegangen. Es hiengen 1869 im Münchener Glaspalast alle Hauptwerke des Meisters von Ornans: die Hirschjagd, die Rehe am Waldbach, die Heuernte und die Steinklopfer. Und mit den Bildern war Courbet selbst nach München gekommen. Wie ein Urweltswanderer sah er aus, wenn er in weitem Anzug aus grauem Lodenstoff, die leinene Mütze auf dem Kopf, den Brule-gueule im Munde, zwei wollene Pferdedecken mit Lederriemen um den breiten Körper befestigt, derbe, nägelbeschlagene Bergschuhe an den Füssen, durch die Strassen Münchens daherschritt. Abends kneipte er mit den Malern im „Deutschen Haus“. Achselzucken, Fussstampfen und breite Armbewegungen machten auch denen, die kein Französisch verstanden, den Inhalt seiner Bierreden

deutlich. Der Eindruck seiner Werke wie seiner Persönlichkeit war ungeheuer. Den einen war er ein Rhyparograph, ein Apostel der Hässlichkeit. Die anderen sahen in ihm den Schutzgeist der Malerei, einen wiedererstandenen grossen alten Meister, der endlich zeigte, was Malen heisst. Fast zu Raufereien kam es in der „Allotria". Leibl, der Herkules, streifte sich die Hemdärmel auf, bereit, jeden an die Thür zu setzen, der seinen Abgott nicht anerkannte. Und er folgte Courbet nach Paris. Dass das Porträt der dicken Französin, das er 1870 dort malte, dessen Beifall fand, hat er noch später gern als grössten Triumph seines Lebens erzählt.

Doch obwohl man ihm damals den Spitznamen „Courbet" gab und er selbst die Bekanntschaft mit Courbet als das entscheidende Ereigniss seines Lebens bezeichnete — ein deus ex machina kann doch nicht das Schicksal einer Persönlichkeit bestimmen. Lange bevor Courbet auftauchte, hatte Leibl in ähnlichem Sinne gemalt. Seine Bilder der Sechzigerjahre — das Porträt eines Schauspielers, der seine Rolle recitiert, das Porträt eines Blinden, eine Atelierscene und das Porträt der Frau Gedon — sind die besten „morceaux", die damals ein Münchener lieferte: von tiefem, schönem Ton und breitem, energischem Strich. Und bald, nachdem er Courbet verlassen hatte, schlug er andere Bahnen ein. Aus dem Breitmaler wurde der Mikroskopiker, der mit der Andacht mittelalterlicher Künstler sich in die Natur versenkte.

Leibl war der Sohn des kölnischen Domorganisten. Die Werke Meister Wilhelms und Stephan Lochners sah er als Knabe um sich. Schon diese Jugendeindrücke scheinen seine Zukunft bestimmt zu haben. Nur eine

Zeitlang fragte er die Grossen des 17. Jahrhunderts um Rath, malte tonig, wuchtig und schwer. Später siedelte er über in seine wahre Heimat: die altgermanische Welt des Quattrocento. Ein zünftiger Malermeister von einst schien mit ihm zu neuem Leben erwacht, einer jener Einsiedler, die fern vom Treiben des Tages zum Lobe Gottes ihre Bilder malten. Im bayrischen Gebirge, erst in Berbling, dann in Schondorf, dann in Aibling, vergrub er sich. Am Tage sass er bei der Arbeit. Nachmittag sah man ihn in rauher Lodenjoppe, die kurze Pfeife im Mund, die Flinte im Arm, das Revier durchstreifen. Abends erwachte zuweilen der alte Herkules. Breitschulterig, stiernackig, ein urwüchsiger, burschikoser Hüne, raufte er in die Dorfkneipe mit den Bauern — nicht bösartig, nur um seine Muskelkraft frisch zu halten. Sein Freund Sperl, als gute Wirtschafterin, besorgte den Haushalt. Und wie er selbst aus dem Stadtmenschen ein Bauer geworden war, ist in seinen Bildern echt, wahr und unverfälscht das Leben der Bauern geschildert. Nur Salontiroler hatte man vorher gekannt. Costümierte Modelle mussten lebende Bilder zu den Dorfnovellen Berthold Auerbachs stellen. In Leibls Werken lebt der Bauer in seiner ganzen Rusticität: in seiner Verschmitzheit, seinem Wagemuth, seinem Stumpfsinn. Er gab ihm das Recht der eigenen Existenz, hat — wie Millet in Frankreich — aus Witzfiguren Wesen von Fleisch und Blut, knochig-herbe Individualitäten gemacht.

Dort der Michelangelo, hier der Jan van Eyck der Bauern. Denn von dem Monumentalstil, der feierlichen Getragenheit Millets hat er nichts. „Als ikh kan“. Diese Worte des alten Vlaamen wären auch auf Leibls Werke

zutreffend. Mit peinlichster Geduld setzt er in Farben um, was sein scharfer Jägerblick sieht. Mag es eine Tischplatte oder ein Strohstuhl sein, der hagere Kopf eines Wildschützen oder eine derbknochige Bäuerin — sein Ziel ist, mit der Genauigkeit der Spiegelplatte die Natur zu reflectieren. Ja, er sucht nach Dingen, die möglichst reich sind an minutiösem Detail. Runzlige alte Gesichter und sehnige Kniee, gemusterte Kleider und geblümte Halstücher, haarige Lodenjoppen und schwere Nagelschuhe, Zeitungen, Spinnrocken, Filigranschmuck und Besen — das sind die Elemente von Leibls Bildern. Wie Jan van Eyck bringt er gern spiegelnde Gegenstände an: Schnapsgläser, Wasserflaschen und silberne Knöpfe. Wie dieser lässt er durch das Fenster noch hinaus, auf eine Wiese, auf ein Ackerfeld blicken. Dem Kleinen räumt er gleiche Wichtigkeit wie dem Grossen ein, möchte jeder Blume, jedem Blatt, jedem Strohhalm das Geheimnis ihres Daseins abfragen. Man denkt an die „Naturfrömmigkeit“ der alten Meister, denkt an die Tage des Franziscanerordens, als die Natur, bisher verflucht, ein „vom Finger Gottes geschriebenes Buch“ geworden war.

Dass einer so peinlichen Genauigkeit stets Trockenheit anhaftet, ist selbstverständlich. Den Pulsschlag des Lebens zu fixieren gelang ihm nicht. Nicht nur die Menschen seiner Bildnisse haben die versteinerte Pose des Gemaltwerdens. Auch seine grösseren Bilder sind Stilleben mit Menschenstaffage. Er schiebt Bildnisfiguren zusammen, malt jeden Einzelnen in der starren Ruhe, in der er festgenagelt Modell sass. Das Muster eines Kleides und einer Schürze, die Schwielen einer Hand und die Stoppeln eines Bartes sind ihm wichtiger

als das zuckende Leben. In diesem Sinne ist er der Gegenpol des Impressionismus, und man versteht, dass auf Leibls Malerei jene andere folgen musste, für die nicht die Wiedergabe des Einzelobjectes, sondern Licht und Luft und bewegendes Leben, die „expression par l'ensemble", im Vordergrund stand. Doch solche Richtungen wechseln. Die grosse Persönlichkeit bleibt. Leibl gieng seinen Weg mit jener schroffen Entschiedenheit, wie nur die Grossen sie haben. Nie sah er auf den Beifall der Menge, hat nie dem Modegeschmack, nie dem Moloch des Kunsthandels gedient. Dieser hohe künstlerische Ernst soll uns heilig sein. Keiner hat mit so ehrlichem, andächtig frommem Auge in die Natur geblickt. Keiner hat mehr dazu beigetragen, der vergessenen Kunst des Malenkönnens einen Boden in Deutschland zu bereiten. Und wenn seine gesunden, kernig-kraftvollen Werke nichts von dem ästhetischen Hautgout, der capricösen Ueberfeinerung haben, die der Gourmetgeschmack von heute bevorzugt, so reden sie dafür eine Sprache, die alle Zeiten, auch die entferntesten, noch verstehen werden.

ARNOLD BOECKLIN.

ZUM 70. GEBURTSTAG.

Wirst Du lachen, Meister Boecklin, über all die Hymnen, die man Dir heute singt! Es ist so leicht jetzt in Begeisterung überzufliessen und sich zu entrüsten, über die, die ihn nicht verstanden.

Als Boecklin auftrat, musste er ein Räthsel sein, und nichts zeigt mehr die Bedeutung des Grafen Schack, als dass er, der Welt voraneilend, den Sinn des Räthselwortes ahnte. Die ganze Aesthetik stand Boecklins Kunst entgegen. Es war die Zeit, da Rafael als Gott der Malerei gefeiert wurde, da man das XVI. Jahrhundert als „goldenes" Zeitalter pries, die Künstler des XV. nur als Vorläufer hinnahm und den Barockstil als Verwilderung der Renaissance erklärte.

Erst allmählich brach sich die Erkenntnis Bahn, dass das Wesen künstlerischer Schöpfung nicht in feste Regeln zu bannen sei. Michelangelo war so fehlerhaft, so barock und verwildert. Trotzdem flösste er Schauer ein. Ribera war so roh, so bestialisch und metzgerhaft. Gleichwohl musste man seine Kraft bewundern. Die verkrüppelten Zwerge des Velasquez bedeuteten die schlimmste Abirrung vom Wege des Schönen. Und doch war an der Bedeutung des Meisters nicht zu zweifeln.

So kam man dazu, der Kunst jeder Zeit ihr Recht zu geben und die grossen Kunstwerke als Aeusserungen grosser Individualitäten zu fassen, aus deren Geist sie

mit elementarer Naturgewalt hervorsprudeln. Der Persönlichkeitscultus trat an die Stelle ästhetischer Abstraction. Rembrandt, die Regellosigkeit, verdrängte Rafael. Je schroffer, je eigenartiger ein Künstler seine Persönlichkeit zeigte, desto lieber hatten wir ihn. Um Botticelli, Carlo Crivelli und Grünewald scharten sich andächtige Gemeinden.

Damit war die Zeit auch für Boecklin gekommen.

Noch ein anderes Bedürfnis führte uns dem Meister zu.

Die Malerei stand im Zeichen des Naturalismus. Nachdem jahrzehntelang Historienbilder gemalt worden waren, hatte die Flut modernen Lebens sich über die Kunst ergossen. Die denkbar genauesten Documente wurden gegeben über das Leben der Bauern und Arbeiter, über grossstädtische Vergnügungen und die Reize des Landaufenthaltes, über Diners und Bälle, Atelier und Salon. Documentarisch wie die Stoffe war die Farbe. Der hat das grellgraue Tageslicht, der den Schleier der Dämmerung, der das weiche Licht des Innenraums, der die Effecte künstlicher Beleuchtung mit nicht zu übertreffender Wahrheit gemalt. Aber eine stille Sehnsucht blieb unbefriedigt. Neben der wirklichen gibt es eine andere Welt, die wir in strahlender Herrlichkeit uns aufbauen, wo Fabelwesen durch den Aether kreisen und andere Farben als auf unserer armen Erde leuchten. Die Kunst hat den Zaubermantel, uns dahin zu tragen. Wer that es?

Man suchte nach Meistern, denen man lauschen, an deren Visionen man sich laben konnte, nachdem man so lange nur Prosa des Alltagslebens gesehen, und da unter den Jungen keiner zu finden war, holte

man bei Aelteren Trost. Burne Jones und Watts, Puvis de Chavannes und Gustave Moreau, Feuerbach und Boecklin sind Altersgenossen, und ihr Ruhm begann zur nämlichen Zeit.

Ist es richtig, Boecklin, wie es geschehen ist, mit diesen Malern in eine Gruppe zu setzen? Ist er nicht überhaupt eine Welt für sich?

Auf der Entwicklung unseres ganzen Jahrhunderts lastete die grosse Kunst der Alten. Auch die Idealisten, die neben Boecklin genannt werden, führen auf alte Meister ihren Stammbaum zurück. So modern sie in ihrem Empfinden sind, so offenkundig sind die altmeisterlichen Formen, die sie zu Trägern dieser neuen Empfindung machen.

In Burne Jones' Werken lebt das ganze Quattrocento, ja ein Stück Trecento auf. Bald ist es Duccio oder Mantegna, bald Perugino oder Fiesole, bald — und am häufigsten — Botticelli, den er in zarte englische Lyrik übersetzt. Seine Malerei gleicht einem Blumentisch, wo Pflanzen aller Zonen ihren Duft und ihre Farbenpracht mischen. Watts ist der wiedererstandene altvenezianische Patricier. Wie er selbst, der ehrwürdige Greis, dem grossen Tizian ähnelt, wäre seine Malerei kein fremder Klang inmitten der vollen runden Accorde, die Tizian, Giorgione, Tintoretto ertönen liessen. Gustave Moreau schwärmt für das Lächeln der Mona Lisa, für preciösen Juwelenschmuck, wie ihn Florentiner Goldschmiedemaler ihren Bildern gaben, für die hieratisch gezierte Kunst Carlo Crivellis und die mysteriösen blauschwarzen Landschaften, in denen die Frauengestalten der Primitiven träumen. Auch Puvis de Chavannes hat etwas duftig Archaisches. Ist kein Vor-

bild anzugeben, so fühlt man doch, dass er Fra Angelico und gebleichte alte Gobelins gerne betrachtete. Feuerbachs Kunst machte den Weg, wie er selbst: von Paris nach Venedig, von Venedig nach Rom; während altdeutscher Holzschnitt, Altdorfer und die Kleinmeister der Dürer-Zeit für Hans Thoma die Offenbarung wurden. Alle suchten sich aus der Kunst der Vergangenheit Adäquates heraus, und da sie mit modernen Nerven fühlten, wählten sie das, was den Stimmungen und Bedürfnissen unserer Zeit entsprach. Gerade deshalb fanden ihre Werke Wiederhall, weil sie reflectierten, was wir an Botticelli, Crivelli und anderen altmeisterlichen Lieblingen schätzen. Aber wird eine spätere Epoche diese Stimmung unseres Zeitalters verstehen? Wird der neue Empfindungsgehalt der Werke nicht vergessen werden über den entlehnten Formen? So wie heute der Gedankengehalt von Carstens und Cornelius gleichgiltig ist, da sie als Ausdrucksmittel alte Formen verwendeten —? Wenige der Idealisten, die jetzt bewundert werden, würden dann die Feuerprobe der Zeit bestehen.

Boecklin hat keinen Ahnen in der Kunstgeschichte.

Kein Mensch wird auf den Gedanken verfallen, ihn aus der Düsseldorfer Akademie, von Lessing oder Schirmer, seinem ersten Lehrmeister, herzuleiten. Niemand wird ihn in Verbindung bringen mit den anderen Malern, deren Werke in den Fünfzigerjahren berühmt waren. Lessing hatte das Zeug zu einem grossen Landschafter, ist oft bewundernswert, wenn er treue Naturporträts gibt. Aber seine romantischen Bilder sind Theatercoulissen: die Wolfsschlucht hinten, die Schauspieler vorn. Preller hat, so gross in den Linien seine Landschaften sind, doch nur monumentale Illustrationen

zur Odyssee geschaffen. Schwind aber, der liebe, herzige Meister, der die Elfen tanzen und Rübezahl durch den Gebirgswald streifen sah — wie schwer ist es, einem Nichtdeutschen begreiflich zu machen, dass das auch ein Künstler war, dieser Träumer, der so wenig vom Malen verstand, dass seine Werke in Nachbildung begeistern und enttäuschen im Original.

Ebenso unabhängig wie seiner eigenen Zeit, steht Boecklin der Vergangenheit gegenüber. Wohl sind Ansätze für seine Kunst bei den alten Meistern zu finden. Die Tempel, die er liebt, die majestätischen Baumriesen, die oft den Vordergrund einnehmen, hatte schon Claude. Im Reich der Phantastik, in der Welt der Fabelwesen lebten andere vor ihm. Die Antike bildete Centauren, in Statuen und Vasenbildern, Wandmalereien und Mosaiken. Botticellis „Frühling" ist ein Sommernachtstraum. Die Dryaden, die im Innern der Bäume hausen, sind herbeigekommen, sich im Reigentanz zu schlingen. Luca Signorelli malte die Erziehung des Pan, Mantegna tanzende Musen und den Tritonenkampf. In der germanischen Kunst hebt mit Schongauer eine gewisse Phantastik an, in jenen abenteuerlichen Dämonen, die den heiligen Antonius peinigen. Dürer schafft seine Apokalypse, den Ritter mit dem Tod und Teufel, die Melancholie und die Nemesis. Hieronymus Bosch lebt in der Hölle, erfindet ungeheuerliche Mischgeschöpfe, die seine armen Sünder schrecken und quälen. In den Stichen der Kleinmeister kommt die Satyr- und Nymphenwelt, bei Hans Baldung der Blocksberg mit seinem Hexenspuk vor. Im XVII. Jahrhundert folgt Salvator Rosa mit jenen Radierungen, auf denen Boecklin'sche Meergottheiten sich raufen und Felsblöcke gegen einander

schleudern. Rubens malt die derben Bacchantenzüge, auf denen Faune und Satyrn trunken dahertaumeln, malt Centauren, die in toller Liebesjagd durch die Landschaft sprengen, und jene Medusa in Wien, die so seltsam aus dem Rahmen der alten Kunst herausfällt.

Boecklin hat nichts mit allen diesen Werken gemein. Vergleicht man sein Bild „Vita somnium breve“ mit Tizians im Stoff analogen „Drei Lebensaltern“, wird desto mehr fühlbar, welch unendliche Kluft sein Empfinden uud seine Formensprache von den alten Kunstepochen trennt. Während alle früheren von einem gegebenen literarischen Motiv ausgiengen, ist Boecklin, wie Richard Wagner, auch der Dichter seiner Werke. Dort Gestalten, die aus alten Büchern, aus Homer und Virgil, aus Ovid und den Bukolikern stammen, hier eine neue Welt — die Welt Arnold Boecklins. Unerhört ist die mythenbildende Kraft, die mit ihm einsetzt, noch erstaunlicher die naturalistische Wucht, mit der er seine Geschöpfe malt, als könnte er sie zur Porträt-Sitzung kommen lassen. Allen Wesen, die strömend sich im Dunstkreis rings verbreiten, die in den Bäumen, auf einsamen Felsenwüsten, auf schlammigem Meeresgrund hausen, hat er Leib und Seele gegeben, hat als göttlicher Schöpfer neben die Welt der Wirklichkeit eine zweite gesetzt, wo andere Sonnen, andere Sterne scheinen, und die doch nicht weniger wahr, nicht minder lebensfähig, so organisch gefügt wie die Erdenwelt ist.

Und dieses Reich der Phantastik, wo er als König herrscht, ist noch immer zu klein für den Geist des Meisters. Fragt man, wer die weihevollsten religiösen Bilder und die feinsten Landschaften des Jahrhunderts schuf, wer allein die ganze Scala der Empfindungen

durchläuft vom still Friedlichen bis zum heroisch Erhabenen, vom lautesten Lachen bis zu düsterer Tragik; fragt man, wer die feierlichste, ernsteste Formensprache hat und doch zugleich als Farbenpoet die sinnlich rauschendsten Register zieht — immer tönt der Name Boecklin entgegen. Werke wie die Flora und der Centaurenkampf, die Todteninsel und die badenden Knaben, die Frühlingsidylle und die Feueranbeter, die Pietà und die römische Taverne sind Ausstrahlungen eines einzigen Genius, verschieden wie Tag und Nacht in Empfindung, Formen und Farben und doch durch das Band verknüpft, dass Boecklin sie malte. Die Kunstgeschichte kennt keinen Meister von gleich schrankenloser Universalität.

Doch warum seinen Geburtstag zu kunsthistorischen Erörterungen benützen? Was gesagt werden kann, bleibt ja doch armes Stückwerk. Vor zwei Jahren, als Menzel gefeiert wurde, waren klare, logische Artikel möglich, klar, scharf und verständig wie Menzels eigene Kunst. Man wusste so genau, was er für das 19. Jahrhundert that. Boecklin kann, wie Botticelli, Leonardo und Rembrandt, erst von späteren Jahrhunderten in seiner riesenhaften Grösse erkannt werden. Was uns „Zeitgenossen“ ziemt, ist lediglich das Gefühl unsäglicher Dankbarkeit. Ein Künstler wie er gibt so viel aus dem „versammelten heimlichen Schatz seines Herzens“, hebt uns so hoch über die Misère des Daseins hinaus, lässt uns so viel vergessen von den Kleinlichkeiten und Erbärmlichkeiten des Lebens, wenn wir uns baden dürfen im Jungbrunnen seines hehren Geistes — dass wir gar nicht genug danken können für all das, was er uns spendet.

Er hat sich gemalt einst, das Weinglas in der Hand, feuchtfröhlich dreinblickend, als ob er anstossen wollte mit einem guten Freunde. So wird er dastehen morgen, der ewig Junge, im sonnigen Garten seiner Villa bei Fiesole, wo antike Büsten aus dunkelgrünen Taxusnischen grellweiss hervorschimmern, wird sich aus strohumwundenem Fiasco das Glas mit Chianti füllen und den Händedruck der Lieben entgegennehmen, die um ihn vereint sind. Wir aber trinken ihm im Geiste zu, dass er noch lange erhalten bleibe, der Kunst zur Ehre und den Menschen ein Wohlgefallen.

Epilog

Im Dämmerschein kehrt' ich zurück zur Stadt,
Verlassend auf der Via Appia
Die Gräbertrümmer, welche schweigend ernst
Gen Himmel schau'n.

Wie viel Geschlechter liegen modernd dort!
Wie vieles Leid mag dort begraben sein!
Wer weiss davon? Vorüber ist es seit
Jahrtausenden.

Das Unglück ist der Menschheit dauernd Los.
Wer geht durchs Leben ohne Leid! Geduld!
Mit Dir auch ist's vorüber einst!.. Schon seit
Jahrtausenden.

So hatte Boecklin vor vierzig Jahren geschrieben. Nun ist er dort, der grosse Pan, der letzte Hellene. Was er uns war, was die Welt an ihm sündigte, zieht noch einmal am Geiste vorüber.

1827 schreibt man. Da wird in Basel, der bedächtig nüchternen Stadt, einem wohlhabenden „Sideherr" ein Sohn geboren. Er besucht die Lateinschule von St. Alban

und erhält in der Zeichenanstalt von einem Herrn Keltenborn Unterricht. Manchmal, wenn Fremde nach Basel kommen und die Bibliothekräume aufschliessen lassen, wo damals Holbeins und Grünewalds Werke hiengen, drängt er sich mit ihnen hinein. Und er ist viel im Freien, in der wilden Gebirgsnatur, die die Stadt umsäumt. Dort malt er, sechzen Jahre alt, sein erstes Bild: eine Felsenschlucht mit schäumendem Wasserfall und finsteren Tannen. Doch dass er Maler werde, gibt der verständige Vater nicht zu. Hinter dem Ladentisch steht er und ordnet seidene Bänder. Erst Wilhelm Wackernagel, auf der Lateinschule sein Lehrer, setzt durch, dass Boecklin versuchsweise zu dem geschickt wird, der damals die schweizerische Kunst bedeutete: zu Calame nach Genf.

Und eine Zeit unruhigen Wanderns beginnt. Calame bietet ihm so wenig wie Schirmer in Düsseldorf. Er sitzt im Actsaale der Antwerpener Akademie, betrachtet in Brüssel die alten Niederländer und die toll-genialen Werke des Wiertz, kommt nach Paris gerade in der Zeit, als die Revolution ihren Krater öffnete. Arbeiter wurden vor seinem Fenster erschossen. Er selbst stand eines Tages, ohne zu wissen warum, mit dem Säbel in der Hand in dem Prunksaale des Königsschlosses. Und zur selben Zeit, als er hier eine Speisekarte Louis Philipps erbeutete, hatte er selbst nichts mehr zu essen. Das väterliche Geschäft hatte infolge der politischen Wirren falliert. Noch eine Zeitlang fristet er in Paris mit Illustrationen für anatomische Lehrbücher sich hin. Dann kehrt er — Herbst 1849 — nach Basel zurück, dient, verlobt sich, um die Spiesser zu ärgern, mit einem Dienstmädchen und zieht als Zweiundzwanzig-

jähriger in dem Lande ein, das sein geistiges Vaterland wurde: in Italien.

Er selbst sprach später gern von jenem Märztag 1850, als er, ein paar Gulden in der Tasche, im Postwagen zur Porta dei Cavalieri in Rom hereinfuhr und die Colonnaden des Petersplatzes im Mondschein leuchten sah. Und eine effectvolle Darstellung würde fordern, dass von all dem Grossen erzählt würde, das er in sich aufnahm: von Hainen, Grotten und verfallenen Wasserwerken, von Götterbildern und der ernst erhabenen Natur der Campagna. Doch diese Eindrücke blieben vorläufig aufgespeichert im Magazin seines Gedächtnisses. Gemalt hat er nur billige Veduten für die Kunsthändler am Corso: Bildchen, die mehr mit Schirmer und Poussin als mit dem späteren Boecklin gemein haben. Ein einziges ist ein Document: dasjenige, das ihn darstellt, mit einer Frau durch den Park einer Villa wandelnd — mit s e i n e r Frau, Angelina Pascucci, der armen Waise, die er 1853, als die Noth am grössten war, heimführte. Franz Dreber, der feine Landschafter, und der junge Philolog Paul Heyse standen sonst in Rom ihm nahe. Später kamen Begas, Anselm Feuerbach und Julius Allgeyer. Sie bildeten mit Boecklin zusammen das Gesangsquartett, das sich im Winter 1856 allwöchentlich im deutschen Künstlerverein bei der Fontana Trevi vereinigte. „Ich muss von vorn anfangen," soll Feuerbach gesagt haben, als er zum erstenmal Boecklins Werkstatt betrat. „Sie werden's in Rom nicht durchsetzen, denken Sie an mich," waren Boecklins Abschiedsworte an Feuerbach, als er an einem regnerischen Februartage 1857, eines seiner Kinder im Arm, auf dem Bock neben dem Kutscher sitzend, die ewige Stadt

verliess. Eine deutsche Dame hatte als Charité einen „Pan im Schilfe“ gekauft. Das war das Reisegeld zur Rückfahrt nach Basel.

Wie er dort mit dem Consul Wedekind bekannt wurde, der ihn veranlasste, nach Hannover zu kommen, um für sein Speisezimmer jene Panneaux zu malen, die jetzt in der Berliner Wohnung des Sohnes sind, ist noch eine dunkle Geschichte. Zum erstenmal kündigt hier der echte Boecklin sich an. Das Prometheus-Motiv und das Burgbrand-Motiv tauchen auf. Und der Besteller war natürlich empört. Boecklin packt wieder seinen Koffer und geht nach München. Eine grössere Variante des „Pan im Schilfe“ wurde 1857 im dortigen Kunstverein ausgestellt. Der Name war unbekannt, und die Erkundigungen der Berichterstatter ergaben, dass der Maler, gänzlich mittellos angekommen, mit zweien seiner Kinder am Typhus darniederliege. Das erregt wieder Mitleid. Die Pinakothek kauft den Pan, und ein Zufall hilft weiter. Karl Alexander von Weimar wollte ein neuer Karl August sein. Und da auf literarischem Gebiete nach Goethe und Schiller nichts mehr zu machen war, wurde Liszt berufen und eine Kunstschule gegründet. Ein überaus merkwürdiges Institut. Der Director, naturgemäss, musste ein Graf sein: Graf Stanislaus Kalckreuth. Doch unter ihm wirkten Genelli und Preller, Ramberg, Begas, Lenbach und Boecklin. Boecklin Professor! Das hatte für den Menschen den Erfolg, dass seine Baseler Familie, die ihn „seiner dummen Streiche wegen“ hatte fallen lassen, ihn wieder aufnahm; für den Künstler den, dass er einen Brotkorb hatte. Nicht mehr gezwungen, von der Hand in den Mund zu leben, konnte er darangehen, einige seiner römischen Eindrücke festzuhalten.

Es entstand 1860 „Pan, einen Hirten erschreckend", jenes Bild, das auf Heyses Befürwortung der Graf Schack erwarb. Und als die römischen Erinnerungen matt wurden, war es auch mit Weimar zu Ende. Er muss nach Rom zurück, wie Orest in den heiligen Hain von Delphi. Weitere Bestellungen des Grafen Schack sicherten die nächste Zukunft.

Diese zweite römische Zeit (1862 bis 1866), über die Schicks Tagebuch und Kopfs Erinnerungen gut unterrichten, scheint die entscheidende in Boecklins Leben gewesen zu sein. Schick erzählt schön von den Wanderungen, die sie in die Umgebung machten: in die Sabinerberge, die Campagna und in die wilde Gebirgsnatur Tivolis. Und nicht nur die Majestät der römischen Landschaft enthüllte sich ihm. Auch die sinnlich heisse Pracht des Südens lernte er kennen: den Golf von Neapel mit seinen Farbenwundern, Capri, Salerno und Pästum, das Stück Antike, das in Pompeji noch lebt. Davon sprechen die Bilder. Er hatte seine Werkstatt in der Via del Babuino, gegenüber vom Vicolo degl'Incurabili. Hier entstanden die Werke, die heute in der Schack-Galerie hängen: der Gang nach Emaus, der Anachoret, die Villa am Meer, die römische Taverne, das Bacchanal und die Klage des Hirten. Einiges sah Jacob Burckhardt. Auch der Baseler Kupferstecher Friedrich Weber war damals in Rom. Sie erinnerten die Baseler an die Existenz ihres Landsmannes. Nach den Plänen Berrys war 1843 bis 1849 das Baseler Museum gebaut worden. Boecklin erhielt den Auftrag, das Treppenhaus auszumalen, und ein Herr Sarasin-Thurneisen nahm die Gelegenheit wahr, ihn auch für das Gartenhaus seiner Villa heranzuziehen. Boecklin muss auf-

geathmet haben, als ihm endlich die Möglichkeit gegeben war, im Grossen zu schaffen. Doch das Ergebnis war das gewohnte. Man hielt ihn für närrisch, und Freunde giengen, um ihn nicht grüssen zu müssen, auf die andere Strassenseite hinüber. Bei der Concurrenz um das Jacobs-Denkmal fiel er durch, und dem Sieger im Kampf, Herrn Ferdinand Schlöth, ward ein Fest gegeben. Die Zurückweisung von Boecklins Entwurf war mit den Worten begründet, dass einem Maler die gute plastische Durchführung nicht zuzutrauen sei. Diese Fähigkeit bewies er in den „Fratzen", die er an der Gartenfaçade der Kunsthalle anbrachte, und in denen die ehrsamen Rathsherren so monumental carikiert sind, dass sie selbst nicht einmal den Dolus merkten. Doch in seinem Innern nagte es quälender. Wie Rembrandt in dem Jahre seiner Schande das Porträt des Auctionators Haring und gleichzeitig die Ausstellung Christi radierte, zeigen Boecklins Baseler Bilder, wie er unter dem Ansturm der Philisterwelt litt. Angstgefühle machen sich Luft. Grausig gespenstische Dinge nehmen Gestalt an. Der Ritt des Todes entsteht, die Drachenschlucht und der von den Furien verfolgte Mörder. Hinaus! Er muss hinaus aus der Drachenschlucht, fort aus dem Käfig des Banausenthums, muss Künstler sehen — er geht nach München.

Zwei Selbstbildnisse leiten diese neue Schaffenszeit ein. Das eine von 1872 ist das bekannte, auf dem er dem Tode lauscht. Auf dem anderen von 1873 blickt er, an eine lorbeerumrankte Säule gelehnt, leuchtenden Auges. Er hat dem Leben getrotzt, den Tod überwunden. Stolz, kühn und selbstsicher geht er fortan seine Bahn. Die ersten lapidaren Schöpfungen entstehen. Dazu gehört die Pietà, die von der Berliner Nationalgalerie erworben

und auf Wunsch der Kronprinzessin nicht ausgestellt wurde. Dazu gehören jene Meeresidyllen, deren lange Reihe nun anhebt. Tritonen und Nereiden, Hippokampen und Sirenen, Najaden und Nixen halten ihren jubelnden Einzug. Er malt die Anadyomene und die fischenden Pane, malt die Seeschlange und jenes urgewaltige Bild der Centauren, die wie wilde Elementargeister sich bekämpfen.

Dann ein Scenenwechsel. Linder Maienwind weht und die Vöglein singen. Pan bläst die Syrinx, und Dryaden kommen aus ihren Hainen hervor. Erlen und lichtgrüne Birken und junge Silberpappeln zittern im Aether. Springbrunnen plätschern, von schlankem Lorbeer umrauscht. Blumenumkränzte Mädchen tanzen, Bächlein rieseln und Schwäne schaukeln sich in azurblauen Fluten. Crocus, Narcissen und Anemonen, Flieder, Hyacinthen und Maiglöckchen blühen. Veilchen, Schlüsselblumen und Primeln sind wie glitzernde Ornamente in den Teppich der Wiese gewebt. Rosarothe Oleanderhecken umhegen träumerisch weisse Villen. Boecklin war 1874 nach Florenz gegangen, und die keusche Lieblichkeit, die Frühlingstraumseligkeit des Arno-Thals ist über seine Bilder gebreitet: die Flora, die blumenstreuend über die Wiesen wallt, die Quellnymphe, die drei Lebensalter, Frühlingseinkehr und die Gefilde der Seligen. Doch Florenz ist nicht nur die Stadt des Lenzesodems, des Spriessens und Knospens. Aus der Erde hervor klingt noch der Seufzer der Antike, der klagende Laut der etrurischen Vorzeit. Neben den Frühlingsbildern stehen die Elegien. Einsame Steinwüsten dehnen sich aus. Epheuumsponnene Buchen, verwitterte Eichen und schwarze Cypressen beschatten düstere Gräber. Leis' weht der Herbstwind

durch welkende Blätter. Ranken wilden Weines schlingen sich tiefroth um verfallenes Gemäuer, und Krieger sinken in scheuer Ehrfurcht vor alten Götterbildern ins Knie. Oder Schädel und Menschengebeine decken den lehmigen Boden, über den der Abenteurer auf schnaubendem Rappen daherkommt. Fahlblau liegt der Himmel über zerbröckelnden Felsen. Kein Vogelruf, keine Stimme erschallt. Flüsternd klagen die Wogen. Aus dunkelblauer Flut ragt, von Cypressen umsäumt, ein einsames Eiland auf. Grabkammern sind in den Fels gehauen, und mit gespenstischem Ruderschlag naht ein Nachen der Pforte des Todes. Dass Boecklin zugleich mit dieser Todteninsel das „Spiel der Wellen“ schuf, jenes cannibalische Bild, in dem er so göttlich lacht, zeigt die unermessliche Weite seines Genius.

Noch war er selber ein Gegenstand des Gelächters Ein geschmackvolles Witzwort, in allen Kritiken jener Jahre zu finden, vergleicht seine Bilder mit den Luftsprüngen eines tollen Böckleins. Lombroso rechnete ihn zu den schöpferischen Irren. Pecht, Friedrich Theodor Vischer und Julius Meyer, die den Anakreontiker hatten gelten lassen, standen den „barocken Geschmacklosigkeiten“ seiner neueren Werke rathlos gegenüber. Selbst Graf Schack stellte die Bestellungen ein. 1882, auf der Wiener Internationalen, hieng seine Pietà über einer Thür. Breslau, das in einer unbegreiflichen Anwandlung ihn hatte kommen lassen, um das Treppenhaus des Museums zu schmücken, liess ihn wieder fallen und holte sich später Hermann Prell. Noch Fritz Gurlitt, der Berliner Kunsthändler, der ihn zum Speculationsobject machte, erlebte seltsame Dinge. Er war, wie Cornelius erzählt, oft daran, von den Leuten gelyncht zu werden.

So erbost waren sie, dass ein Mensch sich erdreistete, ihnen Schwindel als ernste Kunst zu credenzen.

Gleichwohl ist der Umschwung in der Schätzung Boecklins auf dieses Eingreifen Fritz Gurlitts zurückzuführen. Auch die Wandlung der philosophischen und ästhetischen Anschauungen, die sich damals vollzog, wirkte mit. Früher gieng man bei der Beurtheilung eines Kunstwerkes davon aus: Schön sei nur dasjenige, was einem vorhandenen Schönen gleiche. Wo hat der Kerl das her? war selbst in Künstlerkreisen die gewöhnliche Frage, wenn ein Bild ausnahmsweise keinen alten Meister copierte. Jetzt hatte Bismarcks und Nietzsches Erscheinen den Heroencultus gebracht. Man lechzte nach hohen siegreichen Individualitäten, nach jenen starken Einzelnen, die nur sich selber ins Feld führen. Und da nahm der Boecklin-Cultus seinen Anfang. Boecklin verkaufte. Besuche aus Deutschland gaben ihm das Gefühl, dass dort sein Name ein geschätzter geworden war. Isolde Kurz erzählt, wie froh er lachen konnte, wenn er mit deutschen Freunden beim Chianti zusammensass. So zog es ihn von neuem nach der Heimat. Als anerkannter, von der Welt „approbierter" Künstler wollte er den Lebensabend unter denen verbringen, die noch zehn Jahre vorher ihn für einen Narren gehalten hatten.

In Hottingen bei Zürich siedelte er 1885 sich an. Dort lebte der brummig-feuchtfröhliche Gottfried Keller, dort Stauffer-Bern, der durch seine übermüthigen Streiche die beiden alten Herren belustigte. Das Selbstporträt mit dem Weinglas ist das Symbol dieser Züricher Schaffenszeit. Frohem Dionysosdienst ist der Gang zum Bacchustempel, der Tanz um die Bacchussäule geweiht.

Auch den Froschkönig, die Fischpredigt des Antonius und die Susanna im Bade kann man nicht sehen, ohne an ähnliche Stimmungen in Gottfried Kellers Werken zu denken. Doch noch ein anderes Element ist neu, Seine Werkstatt war ein grosser Holzbau. Auf düstere Tannenwälder sah er vom Fenster hinüber. So tritt die Waldphantastik jetzt in seinen Werken hervor. Das „Schweigen im Walde", jenes zottige Einhorn, das aus dem Dickicht hervortritt und schnüffelnd in die Welt des Sonnenscheins glotzt, ist das Hauptwerk seiner Züricher Jahre. Freilich auch das Alter, das hässliche Alter naht. Er malt das Bild „Vita somnium breve" mit dem müden Greis, der von Bergeshöhe in das Thal der Vergangenheit blickt; malt die „Heimkehr", jenen Menschen, der als forscher Landsknecht die Heimat verlassen hatte und mit ergrautem Haar, mit begrabenen Hoffnungen zurückkommt; malt die „Laube", jenen stillen Garten mit den Hyacinthen und Tulpen, wo Hand in Hand, eng aneinandergeschmiegt, ein altes sinnendes Paar sitzt.

Ein schwerer Schlaganfall 1890 warf ihn nieder. Um Heilung zu finden, suchte er die Seebäder von San Terenzo am Golf von Spezia auf. Und die Gesundheit kam wieder. Das Selbstbildnis von 1893 zeigt ihn noch einmal in ganzer Urkraft. Man denkt an Tizian, solch unverwüstliche Energie liegt in diesem Kopf mit dem feurig blitzenden Auge und der hohen, mächtig gebauten Stirn. Auch sein Farbendämon geberdet sich kühner als je. Voll und leuchtend, gleich einem brausenden Orchester, rauschen die bunten Farben daher.

Und nun gab ihn Italien nicht wieder frei. Bei San Domenico, am Abhang Fiesoles, wo einst der selige

Fra Giovanni gebetet, schuf er sich 1895 jenes Künstlerheim, das in der Stadt Savonarolas wie ein granitenes Bollwerk der Antike, wie ein Protest des Hellenenthums gegen das Christenthum wirkte. Hinter Pinien, Pappeln und Cypressen lugte die weisse Villa hervor. Rosenranken überspannen die Rampe. An antiken Büsten und grauen Reliefen schritt man vorbei. Hier lebte er als homerischer Patriarch. Der einst Verlästerte war der Genius der Kunst geworden. Bruckmanns Monumentalwerk erschien. Eine vornehme Zeitschrift erhielt ihm zu Ehren den Namen Pan. Als 1897 sein siebzigster Geburtstag gefeiert wurde, schwamm die ganze Welt in Begeisterung. Bankette wurden veranstaltet und Festreden geschwungen, und die Druckerschwärze floss in Strömen. Basel feierte den Tag zugleich mit dem vierhundertsten Geburtstage Holbeins. Ein Transparent „Denn er war unser“ wurde durch die Strassen getragen. Boecklin selber kam nochmals nach Deutschland, sprach in Plagwitz mancherlei mit Klinger, wohl sehr seltsame, inhaltschwere Worte, die zu erfahren unsere Neugier reizt. Auch einige Bilder entstanden noch: die Venus Genitrix, der Krieg, die Nacht und jenes Triptychon, das 1900 auf der Berliner Ausstellung hieng. Doch man stand davor mit tiefer Wehmuth. Mit tiefer Wehmuth betrachtete man die letzten Photographien, die den stahlfesten Sohn der Alpen als verwitterten, siechen, hilflosen Alten zeigten, den Mund von einem Zug schmerzlicher Resignation verzerrt. Am 16. Jänner kam die Nachricht, dass Boecklins Erdenwallen zu Ende sei. Man begrub einen Künstler, der sein letztes Wort schon lange vorher gesagt und unvollendet nur das viele hinterlassen hatte, was er in einer grösseren Epoche hätte schaffen können.

MORITZ VON SCHWIND

ZUM DREISSIGSTEN TODESTAG

„Nie hat ein deutscherer Künstler gelebt als Du. Wohin Dich auch Dein Genius trug, immer blieb er mit tausend zarten Fasern an das deutsche Volksherz gekettet, mit dem er weinte und lachte wie ein gläubiges Kind, wenn es den Sagen und Märchen der Heimat lauscht.“ Diese Worte sprach Richard Wagner am Grabe Karl Maria von Webers, und es ist schwer, wenn man sie liest, nicht auch an Schwind zu denken. Gerade ein Menschenalter ist seit seinem Tode verflossen. Fast alle, die neben ihm arbeiteten, sind vergessen. Er blieb lebendig. Und technisch sind seine Bilder kaum besser. Sie sind hart und bunt oder accentlos eintönig in der Farbe. Sobald er ins Grosse geht, versagt seine Kraft. Ausländer lächeln, wenn man in der Schack-Galerie sie vor die unscheinbaren, hilflosen Schwind'schen Arbeiten führt. Was ist es, das uns trotzdem zu ihm zieht, das — für uns Deutsche — seinen Werken den Immortellenkranz gibt? Die Antwort ist wohl in den Sätzen Wagners enthalten. Kein einzelner, die deutsche Volksphantasie hat diese Bildchen geschaffen. Das macht sie uns so lieb, so vertraut: als ob das Ohr ein schlichtes Volkslied hörte; als sei ein Traum, den wir gehabt, Wahrheit geworden.

Die Romantik war ein Rückschlag gegen das Hellenenthum der Classik gewesen. Das germanische Mittelalter trat der Antike gegenüber. Wackenroder

hatte die Kirchen und Friedhöfe Nürnbergs durchwandert, Tieck im Sternbald von den Tagen Dürers erzählt, jener grossen Zeit, da „Kunst und Leben eines gewesen". Achim von Arnim veröffentlichte 1806 „des Knaben Wunderhorn", das alle Schätze der Volkslyrik erschloss. Görres handelte über die deutschen Volksbücher, über Genovefa und Magelone, über Rothkäppchen, Dornröschen und die Melusine. Clemens Brentano brachte jene zarten Erzählungen vom Vater Rhein, den Nixen und dem krystallenen Schlosse drunten in den Tiefen des grünen Stromes. 1811 erschien Fouqués Undine. 1812 gaben die Brüder Grimm ihre Kinder- und Hausmärchen, 1816 die deutschen Sagen heraus.

Auch die Maler begannen in germanischem Sinn. Die kraftvolle Knorrigkeit Albrecht Dürers und die Farbenseligkeit Stephan Lochners stellten sie der Einfarbigkeit und akademischen Glätte der classicistischen Kunst entgegen. In verschnürtem Sammetrock, mit flatternden Locken und offenem Hemdkragen giengen sie. Deutsch wollten sie sein, mit der Demuth mittelalterlicher Künstler vor der Natur empfinden. Doch bald, sehr bald war es mit ihrem Deutschthum vorbei. Als Rom die Stätte ihres Wirkens geworden war, wurde ihre Romantik Schwärmerei für romanischen Katholicismus und für romanische Bilder. Vor dem italienischen Cinquecento, das sie anfangs verfehmten, beugten sie wieder das Knie. Von Dürer und Lochner ausgehend, endeten sie bei Carstens und Mengs.

Erst drei Jüngere hoben das Rheingold, brachten zur Ausführung, was Cornelius und Overbeck, Veit Schadow und Schnorr erst gewollt, dann selber verleugnet hatten. Und es ist merkwürdig, dass sie sämmtlich

Oesterreicher sind. Josef Führichs Blätter zur heiligen Genovefa und zum heiligen Wendelin sind zarte bukolische Idyllen, aus deutschem Landleben, deutschen Thieren und deutschem Hausrath zusammengewebt. In Eduard Steinles Aquarellen ist der Zauber der deutschen Sagenwelt duftig, ohne Süsslichkeit festgehalten. Schwind sprach es selber aus: „Die Nachahmung der Welschen ist die gefährliche Sackgasse, in die unsere Kunst gerieth. Es schwankt jeder, der seine Muttersprache verlernt hat. Die Malerei, der ich folge, ist die deutsche und als Grund derselben die Glasmalerei anzunehmen."

Altdorfer und Cranach stehen von den altdeutschen Malern uns besonders nahe. Denn es lebt in ihren Bildern die deutsche Waldnatur. Der Name Altdorfer bedeutet junge Buchen und harzige Tannenzweige, faserige Wurzeln und grüne Schlinggewächse, die sich um altes Gemäuer ranken. Der Name Cranach lässt an thüringische Köhlerromantik und alte Kräuterbücher denken, an bucklige Baumstümpfe und knolliges Wurzelwerk, an Moos und Farnkraut und an Hirsche und Wildkatzen, die das krause Dickicht bevölkern. Bei Schwind haben sich die Keime, die in Cranachs und Altdorfers Werken schlummerten, zur vollen Blüte entfaltet: er hat die Seele, den Märchenzauber des deutschen Waldes entdeckt.

Es ist ein seltsames Gefühl, wenn man zur Abendzeit, allein und in sich gekehrt, durch alte Holzungen wandert, wenn der Wald lebendig zu werden, sich mit Geistern zu füllen scheint. Die knorrigen Baumstümpfe mit den morschen Aesten werden zu Ungethümen, die ihre Krallen entgegenstrecken. In dem Nebelmeere, das über den Weihern lagert, scheinen die Elfen zu tanzen.

Dort der verkrüppelte alte Stamm, dessen graues Flechtenmoos wie ein Bocksbart flattert, sieht aus wie Rübezahl, der durch den Gebirgswald streift. Die braunen Schwämme werden zu Gnomen. Aus den geborstenen Wurzeln, den dunklen Felsspalten kommen Erdmännlein mit Kapuzen hervor. Die schwarzen Tannen, die fern in den Nachthimmel ragen, gleichen einer krausgiebeligen, spitzbethürmten Stadt, die aus den Tagen Merians übrig geblieben. Wenn es noch dunkler wird, fängt alles zu leuchten an, zu schimmern und sprühen. Frösche mit diamantenen Krönlein hüpfen über die Wiese. Waldfräulein sprengen auf glühäugigem Einhorn daher. In Busch und Rohr, in Wasser und Schilf flüstert, flimmert und raunt es. Legionen seltsamer Wesen durchkreisen die Luft.

Schwind ist der Herrscher dieses deutschen Waldes, wo das Märchen wächst. Im Böhmerwald bei Verwandten hatte er als Knabe geweilt zwischen Kiefern und Farnkraut und verwitterten Felsen; hatte sich gefreut an den Libellen, die summend über die Weiher schwirrten, an den Eidechsen, Eichhörnchen, Hirschen und Rehen, an all dem Gethier, das die deutschen Wälder belebt. Sein Bruder war Bergmann. In diesen Jugenderinnerungen wurzelt seine Kunst. Im Böhmerwald offenbarte sich ihm das Geheimnis des deutschen Waldes. Mit seinem Bruder fuhr er ein in den Schacht der unterirdischen Welt. Man denkt, wenn sein Name genannt wird, an würzige Waldesluft und an deutsche Wanderlust, an Eisenach, das Annathal und die Wartburg, an bemooste Waldkapellen, vor denen uralte Klausner sitzen, an schlanke Waldköniginnen, die an blinkendem Quell weisse Hirschkühe tränken, an Gnomen,

die wie Erdmäuse aus dem Schacht der Felsen hervorkriechen. Feen, Däumlinge und Huckemännlein, er hat sie durch die Wälder wallen; Riesen und verzauberte Prinzessinnen, er hat sie hausen sehen auf ihren zackigen Burgen. Mag er des Knaben Wunderhorn, den Berggeist Rübezahl, Einsiedler, Ritter oder Nixen malen — immer sprosst und grünt es, duftet und rauscht es ringsum. Immer scheinen seine Wesen wie vom Waldzauber gebannt, als hätte das Dickicht, wo sie leben, ihnen Form und Farbe gegeben, als hätte Gestrüpp, Ast- und Wurzelwerk sich zu menschlichen Formen verdichtet. Tanneck hiess das Landhaus, das er am Starnbergersee bewohnte, und Tannenzapfenduft, germanischen Waldgeruch strömen die Bilder aus. Deutsche Weihnachtstimmung wird wach, wenn er in schlichtem Holzschnitte den „Herrn Winter“ zeichnet, wie er in dickem schneebedecktem Mantel, Eiszapfen im Bart, mit dem kerzenschimmernden Christbaum am heiligen Abend über den Marktplatz eines alten Städtchens schreitet.

Ein weiterer Zug seiner Kunst liegt in seinem Wienerthum begründet. Wien ist die Stadt der schönen Frauen, von sinnlich weichem, wollüstig träumerischem Hauch durchweht. Schwinds eigenes Leben war von Frauen beherrscht. Erst hatten, so lange es ihm schlecht gieng, seine Schwestern wie gute Hausmütterchen für ihn gesorgt und gedarbt. Dann wurde seine Ehe zum lieblichen Idyll. An seinen Töchtern hieng er mit ritterlicher Zärtlichkeit. So erklärt sich die Frauenseligkeit, das Canzonierenthum, das durch sein Schaffen geht. „Weibes Wonne und Wert“ ist er nicht müde geworden in verliebten Weisen zu besingen. Auf der Hochzeits-

reise malt er sich. Handwerksburschen, die, den Rucksack auf der Schulter, durch lachende Auen schreiten und junge Hochzeitspärchen mit frohem Glückauf begrüssen, kehren häufig in seinen Bildern wieder. Pagen bücken sich nach Rosen, die holde Backfische ihnen zuwerfen. Tauben mit rosafarbenen Bändern durchflattern die Luft. Ritter Kurts Brautfahrt, dann die wunderbare Geschichte vom Grafen von Gleichen, der mit zwei Frauen sein Leben theilt — „ein Haus, ein Bett, ein Grab" — waren ihm die liebsten Werke. Noch am Schlusse seines Lebens schuf er jene Cyklen vom Aschenbrödel, den sieben Raben und der schönen Melusine, worin er die jungfräuliche Demuth und die Treue des Weibes, die siegende Zauberkraft der Liebe feiert. Und alle seine Frauen umfliesst ein unbeschreiblicher Hauch von Reinheit und Zartheit. Wir können aus den Bildnissen uns schwer die deutschen Frauen der Biedermeierzeit vorstellen. In Schwinds Werken scheinen sie Feen, Schwestern der heiligen Elisabeth, die gütig-huldreich Poesie und Schönheit ins Leben tragen: die einen Mondscheinprinzessinnen, still und schüchtern verschämt, andere von dornröschenhafter Frische und Grazie, alle engelrein und keusch, hold, liebreizend und edel, von bestrickender Anmuth in allen Bewegungen und Linien

Auch diesen Linien-Rhythmus scheint er seiner österreichischen Heimat zu danken. Denn Wien ist die Mozart-Stadt, die Stadt der Lieder und Tänze. Schwind hatte lange geschwankt, ob er nicht Musiker werden solle. Zeitlebens spielt er die Geige. Musiker wie Schubert und Lachner sind seine vertrautesten Freunde. Beim Krieg 1866 meint er: „Na, der Mozart wird doch das ganze preussische Königthum überdauern." Er lebt und

webt in der Musik, und dieser musikalische Zug bestimmt sein Schaffen. Nicht nur in den Stoffen äussert er sich: dass er in seinem frühesten Porträt sich darstellt, wie er die Zither spielt, dass seine Eremiten so gerne geigen, dass eine seiner Lieblingsgestalten die heilige Cäcilie war, dass Musikanten, die zur Hochzeit schöner Burgfräulein aufspielen, Sackpfeifer und Serenadensänger so häufig in seinen Bildern vorkommen, dass seine umfangreichsten Werke — die Lachner-Rolle, die Symphonie, der Hochzeitszug des Figaro, der Sängerkrieg und die Wiener Opernbilder — musikalische Themen behandeln. Auch in seinen Elfenbildern ist Wiener Walzerstimmung, in den Bewegungen seiner Damen Wiener Rhythmus. Ein Maler spricht, dessen Leben von Mozart'scher Musik und von schönen Frauen umschwebt war.

Doch auch die Aufzählung dieser drei Elemente: Wald, Weiber und Walzer enthält nicht die Analyse seiner Kunst. Noch etwas anderes kommt hinzu und bringt eine weitere Nuance: Bier und Tabak. Der Mann, dessen Kunst „auf so zarten Füssen gieng", war als Mensch viel weniger zart: oft von sonnig-goldiger Heiterkeit, öfter bärbeissig, brummig, saugrob, durch seine hanebüchene Derbheit, seine drastischen Worte berühmt. Wenn er die zartesten Bilder malt und dazu brummt: „Was thue ich mit der Pletschen, wenn sie mir niemand abkauft"; wenn er einem Aesthetiker, der ihn als „Schöpfer einer echt deutschen Gattung idealer romantischer Kunst" begrüsst hatte, losfauchend antwortet: „Lieber Herr, für mich gibt es nur zwei Gattungen von Bildern, das sind die verkauften und die unverkauften, und die verkauften sind mir alleweil die

liebsten"; wenn er bei der Discussion des beliebten Themas, ob der Historien-, der Genre- oder Landschaftsmaler höher stehe, mit den Worten dreinfährt: „Es gibt nur zwei Arten von Künstlern, die noblen Naturen und die Knoten"; wenn er einem kunsttreibenden Barönchen, das mit der Bitte kommt, ihm die Geheimnisse seiner Zeichenkunst zu verrathen, die Adresse seines Papier- und Bleistifthändlers angibt und dann fortfährt: „Habe ich diese Dinge auf dem Tisch und ein paar Gedanken im Kopfe, setze ich mich hin und zeichne. Jetzt wissen Sie alles, was ich sagen kann" — so sind das nur einige Proben dafür, in welch gesunder, wenig ätherischer Haut dieser Romantiker steckte. Neben den gelehrten Theoretikern, die damals in München arbeiteten, lebte er als frischer Naturbursche dahin. An den Masskrugthürmen der Frauenkirche gieng er täglich vorbei; im Qualm der Winkelkneipen bewegte er sich gern. In Rom gefallen ihm am besten die Osterien: „da sitzt man behaglich in der Nacht, raucht und trinkt". Selbst wenn König Ludwig, „der Lackel, der schundige", ihn in seiner holzvertäfelten Klause besuchte, hörte er nicht auf, die Pfeife zu qualmen. Diese Vorliebe für Bier und Tabak spricht aus dem Cyklus seiner Rauchepigramme und aus den Entwürfen, die er für Masskrüge macht. Masskrüge und lange Pfeifen nehmen seine wunderlichen Heiligen in ihre Einsamkeit mit, und die Wolken, in denen seine Elfen schweben, scheinen Tabakwolken zu sein. Ein bierehrlicher, feuchtfröhlicher Kneiphumor hält seine Romantik von aller mondsüchtigen Blässe frei.

Als er starb, war die Barbarossa-Sage Wahrheit. Er hatte noch die Siege der deutschen Waffen erlebt, hatte auf dem Krankenbett ein Glas Champagner

geleert auf die Zukunft des neuen Reiches. Für immer verklungen schienen die Waldhorntöne der Romantik. Im Naturalismus fand eine wirklichkeitsfrohe Zeit den Ausdruck. Und ein Menschenalter vergieng. Der Naturalismus auch. Wir sind von neuem Romantiker . . .

MAKART-BOUQUET UND BLUMENSTRAUSS

(1895)

Als ich vor 14 Jahren an der Leipziger Universität studierte und mit mehren anderen jungen Leuten, die heute das damals Gelernte schon selbst wieder als ordentliche Professoren docieren, an Anton Springers kunsthistorischen Uebungen theilnahm, trat eines Tages in unseren Kreis ein grosser, schlank gewachsener Herr mit blondem Schnurrbart und interessanter, schon ein wenig gelichteter Stirn, der sich als Alfred Lichtwark vorstellte. Wir behandelten ihn anfangs mit einer gewissen Zurückhaltung, denn er hatte so gar nichts vom deutschen Studenten. Einige Jahre älter als wir und von einem anderen Berufe kommend, war er weder für die obligaten Kneipereien zu haben, noch besass er die „Fachkenntnisse", auf die wir älteren Semester stolz waren. Ich selbst kam gerade aus Italien zurück, konnte Crowe und Cavalcaselle auswendig und Burckhardt und Schnaase. Und da ärgerte es mich oft, dass Lichtwark diese Wissensschätze nicht nur selbst nicht hatte, sondern obendrein sehr wenig davon zu halten schien. Aber allmählich lernte ich ihn doch verstehen. Wir bummelten oft zusammen im Rosenthal, durchstreiften die Friedhöfe und Kirchen, und nach ein paar Wochen fiel es mir wie Schuppen von den Augen, dass, wenn ich geglaubt hatte, in der Kunstgeschichte meinen Beruf

entdeckt zu haben, daran eigentlich nur die Bewunderung schuld war, die ich für Springer als Redner hegte, während mir im übrigen alle Eigenschaften, die der Kunsthistoriker haben sollte, vollständig mangelten: die Schulung des Auges, das eigene Urtheil, der selbstständige Geschmack, überhaupt jede Fähigkeit, Kunst zu empfinden. Ich kam mir plötzlich so dumm vor, als ob ich taub gewesen wäre und Musikgeschichte studiert hätte. Und wenn ich heute zurückdenke, wer mich allmählich sehen lehrte, wer mich ermuthigte, in allen Dingen nicht Bücher zuerst, sondern den gesunden Menschenverstand um Rath zu fragen, wer mich anleitete, auch bei der Kunstbetrachtung als Mensch Menschenwerk, nicht als Gelehrter Fachobjecten gegenüberzutreten, so erinnere ich mich dankbar der Abende bei Lichtwark. Mein ganzes früheres Wissen war ein Makart-Bouquet, eine öde Aneinanderreihung todter, verstaubter, da und dort zusammengelesener Fragmente. Lichtwark gab mir einen Strauss lebendiger Blumen dafür.

Der zweite Ort unseres Zusammenseins war Berlin, wo ich nach vorschriftsmässiger Erledigung des Doctor-Examens mein Einjährigenjahr abdiente, während Lichtwark als Assistent am Kunstgewerbe-Museum arbeitete. Aus dem bescheidenen Leipziger Studenten war unterdessen ein eleganter Weltmann geworden, der mit beiden Füssen in der Berliner Gesellschaft stand und bei einem englischen Schneider arbeiten liess. Seine Wohnung am Magdeburger Platz füllte sich mit erlesenen Stücken, Möbeln in jenem gediegenen, bürgerlichen Rococostil, der so „modern“ war und an den — vielleicht deshalb — unser hilfloses Kunstgewerbe noch nicht anknüpfte. An den Wänden hiengen

Radierungen von Schongauer, Dürer und Rembrandt in jenen fein profilierten schmalen schwarzen Rahmen, die man aus Whistlers Bildnissen kennt. Während der Kunstgelehrte gemeinhin sich nur amtlich mit Kunst beschäftigt und ausserhalb des Collegs oder Museums ungern an diese amtliche Beschäftigung erinnert sein will, steckte in Lichtwark ein bisschen von jenen vornehmen Amateurs à la Goncourt, die, da sie nicht durch die Philologie, sondern durch die sinnliche Freude am Schönen zu ihrem „Fach" geführt wurden, auch das Bedürfnis fühlen, ihre eigene Umgebung zum Kunstwerk zu gestalten. Eine ganz kindliche Freude hatte er manchmal, wenn ihm ein Buchbinder nach seinen Angaben einen geschmackvollen Einband herstellte. Wenn wir zum Thee bei ihm waren, war vom Service bis zu den Cigaretten und Schnäpsen alles first rate. Die ausgedehnte schriftstellerische Thätigkeit, die er in Berlin begonnen hatte, gestattete ihm den Luxus, und wenn ich die Berichte, die er für die „Gegenwart" und „Nationalzeitung" schrieb, damals nicht recht verstand (es klang darin alles so natürlich und selbstverständlich, dass ich meinte, es gehöre keine „Kunst" dazu, sie zu schreiben), so merkte ich später, als mich meine eigenen Studien der „Moderne" zuführten, mit desto grösserer Ueberraschung, dass Lichtwark darin schon damals — will sagen vor 12 Jahren — die Basis geschaffen hatte, auf der heute unsere Kunstkritik steht.

Seit 1886 hat bekanntlich die Hamburger Kunsthalle das Glück, ihn ihren Director zu nennen. Und seltsam. Als ich im vergangenen Jahre, nachdem ich auch längst Museumsbeamter geworden, in der Kunsthalle war, hatte ich wieder ganz das nämliche Gefühl,

das mich als Leipziger Studenten dem älteren Freunde gegenüber beschlich — einen moralischen Katzenjammer. Was war in wenigen Jahren unter Lichtwarks Händen aus dieser Sammlung geworden! Eine jener seltenen Naturen, die wie Bode in Berlin mit einem erstaunlichen, nicht angelernten, sondern Fleisch und Blut gewordenen Wissen zugleich den Geist der Initiative und weltmännische Gewandtheit vereinen, hat er es fertig gebracht, aus einem Bildermagazin zweifelhaften Kunstwertes im Handumdrehen eine der schönsten Galerien Deutschlands zu machen. Man kennt das Renommée, das „Geheimrath Bode" in Italien geniesst. Er ist für den dortigen Kunsthändler ein Begriff, der Gottseibeiuns, der nirgends und überall ist, der Mann, der alles kennt, alles zu finden weiss, alles aufkauft. Im französischen und englischen Kunsthandel hat der Name Lichtwark einen ähnlichen Klang. Mit einem ruhigen, überlegenen Geschmack kauft er überall vom Guten das Beste — kauft es oder lässt es sich schenken. Denn auch das ist ja eine — und nicht die letzte — Eigenschaft des Museums-Directors, wie er sein soll, dass er andere für seine Pläne zu interessieren weiss, Mittel flüssig macht, Freiwerdendes an sich zieht. Ich weiss nicht, wie viele Hamburger Privatsammlungen während seines Directoriums schon an die Kunsthalle übergiengen. Aber was ich weiss, ist, dass man, um die moderne Kunst von ihrer besten Seite kennen zu lernen, nicht in die Münchener Neue Pinakothek oder in die Berliner Nationalgalerie, sondern in die Hamburger Kunsthalle gehen muss, und dass man auch den riesenhaften Aufschwung, den die graphischen Künste in der Gegenwart genommen, nicht im Münchener Kupferstich-Cabinet, wohl aber in der

Hamburger Kunsthalle kennen lernt. Und was derselben schliesslich gegenüber anderen Galerien ihr ganz einziges Gepräge gibt: der Mann, der seiner bescheidenen Berliner Wohnung einen so persönlichen Geschmack verlieh und in seinem Hamburger Heim wie in einem Schmuckkästchen lebt, hat auch der öffentlichen Sammlung, der er als Beamter vorsteht, so sehr den Stempel seines Wesens aufgedrückt, dass man nicht, wie beim Durchwandern von Galerien gewöhnlich, ein Herbarium zu durchblättern glaubt, sondern Stunden angeregter, intimer Kunstfreude in der Gesellschaft eines feinsinnigen Amateurs geniesst. Dort Museumsgeruch, ein mechanisches Aneinanderreihen todter Kunstwerke nach gelehrten Gesichtspunkten und ohne Zusammenhang mit dem Leben. Hier alles beseelt und fruchtbar gemacht, alles lebendig geworden durch den Geist des Directors. Dort Makart-Bouquet, hier Blumenstrauss.

Das ist nun eine sehr sonderbare „Recension" der drei kleinen Lichtwark'schen Schriften, die Sie mir zur Besprechung zuschickten. Aber ich finde, dass man Lichtwark unrecht thäte, wenn man sie als etwas besonders Wichtiges in seiner Thätigkeit hinstellen wollte. Wenn ein Gelehrter ein grosses Buch schreibt und darin alles niederlegt, was während der Zeit der Abfassung den Inhalt seines Denkens gebildet, so ist auch der Kritiker im Rechte, wenn er sich auf die Anzeige des Buches beschränkt. Lichtwark gehört nicht zu den Leuten, die viel schreiben, da er in der Regel Besseres zu thun hat. Von dem Gedanken ausgehend, dass das Niveau der Kunst vom Kunstgeschmack des Publicums bestimmt wird, hat er seit Jahren in öffentlichen Vorträgen und im Privatgespräch sich be-

müht, eine künstlerisch empfängliche Generation heranzuziehen. Schillers Idee von der ästhetischen Erziehung des Menschen ist in ihm lebendig geworden, und auch die drei Schriften vom Makart-Bouquet, vom Dilettantismus und der Amateur-Photographie sind nur Ausstrahlungen dieses Gedankens, zufällig abgeschnittene Coupons von dem Riesencapital, das der Verfasser unveröffentlicht in sich trägt. Jeder Satz enthält Selbsterfahrenes, jede Seite ein Samenkorn, überall öffnen sich Perspectiven, von deren Weiterverfolgung sich mancher Berufs-Schriftsteller zeitlebens ernähren könnte. Wenn wir Hamburger wären, hätten wir den Vorzug, im persönlichen Verkehr mit Lichtwark aus dem Vollen schöpfen zu können. Da wir es nicht sind, wollen wir uns freuen, dass uns wenigstens ein Theil seiner Gedanken durch Gutenbergs löbliche Erfindung vermittelt ward.

EIN NEUES VELASQUEZ-WERK*)

Ein Buch, das noch zu schreiben ist, müsste den Titel tragen: Psychologie des Porträts. Es müsste gezeigt werden, wie in den Bildnissen der verschiedenen Epochen die Zeitpsychologie sich äussert, oft in Werken der gleichen Epoche verschiedene Weltanschauungen sich bekämpfen. Das siebzehnte Jahrhundert möge als Beispiel dienen. Das junge, republikanische Holland bezeichnet damals inmitten einer höfischen Welt eine kleine bürgerliche Insel. Die Erhebung des „dritten Standes" hat begonnen. Jenseits des Canals bereiten ähnliche Ereignisse sich vor. Old merry England liegt in den letzten Zügen. Noch schlürft man in fieberhafter Lust den Becher des Lebens. Le roi s'amuse. Doch im Hintergrund steht ein Schaffot. Von ferne naht die düstere Gestalt des Plebejers Cromwell. Nach Frankreich gelangte dieses Perpetuum mobile, das damals in England seinen Lauf begann, erst 140 Jahre später. Der Sonnenkönig kann noch mit verächtlicher Gleichgiltigkeit sein „ôtez-moi ces magots" sagen. Gleichwohl ist ihm schon vor seiner Gottähnlichkeit bange. Wenn nicht zum Volk, steigt er doch zu den „Edelsten der Nation" herab. Er lebt nach aussen, sucht durch ein glänzendes Hofleben, durch

---

*) Velasquez. Ein Bilderatlas zur Geschichte seiner Kunst. Mit Text von Karl Voll. München, Bruckmann.

den Pomp fürstlichen Gepränges zu blenden. Nur Spanien, das schwarze mittelalterliche Spanien, merkte noch nichts von dem Erdbeben, das damals den Thron von England wanken machte und bald an den Grundpfeilern des Versailler Königsschlosses rüttelte. Für Philipp IV. gibt es weder Volk noch Aristokratie. Er setzt noch die Reihe der alten Monarchen fort, die unsichtbar über ihrem Volke schweben. Durch eine spanische Wand dem Blick entrückt, nimmt er den Vortrag des knieenden Ministers entgegen. Selten betritt er plebejischen Boden, und wenn er es thut, meidet er die Hurrah-Canaille, mischt sich unerkannt wie Harun al Raschid unter den Pöbel. Das Königsschloss hat sich noch nicht der Aussenwelt geöffnet. Es ist ein Privathaus, in dem die königliche Familie, von ihrem Hofgesinde, von Zwergen und Narren umgeben, ein orientalisch abgeschlossenes Leben führt.

Wie spiegelt das in den Werken der grossen Porträtmaler der Epoche sich wieder? Für das bürgerliche Holland ist es bezeichnend, dass dort als besondere Gattung die Bildnisse der Corporationen aufkommen. Das moderne Leben mit seiner Massenherrschaft beginnt. Die Mitglieder der Kriegervereine, der Wohlthätigkeitsanstalten, der Zünfte lassen sich in Gruppenbildern verewigen, die sie auf Vereinskosten bestellen. In die Familienbildnisse sind statt der Hunde die Dienstboten aufgenommen. Auch die Einzelbilder haben einen rauhen plebejischen Athem. Steifnackige Demokraten, wettergehärtete Seebären, biedere Geschäftsleute stehen da. Den Frauen fehlt jeder gesellschaftliche Schliff. Ihre Hände sind Arbeitshände, die besser den Besen als den Fächer führen. In den Werken des Frans Hals

kommt weiter der stolze Siegestaumel dieses jungen Holland zum Ausdruck. Ein geknechtetes, geknebeltes Volk hat nach blutigem Kampf sich befreit. Eine kühne feurige Jugend ist aufgewachsen. Für solche Menschen musste die Luft, die sie athmeten, etwas Berauschendes haben. Nicht vor Hölle noch Teufel fürchten sie sich. Trommelwirbel tönen, Bajonnette blitzen. In Saus und Braus, in ritterlichem Kriegsspiel, bei Schmaus und Gläserklirren verläuft ihr Leben. Malt Hals Kinder, dann weinen sie nicht und schauen nicht ernst drein, sind auch nicht schüchtern und befangen. So klein sie sind, sie fürchten die Erwachsenen nicht, sondern blicken ihnen in übermüthiger Keckheit ins Auge. Selbst die Amme ist von dem Bewusstsein durchdrungen, dass das Baby ein Generalfeldmarschall oder eine Jungfrau von Orleans werden wird.

Malt er Männer, so haben sie die Allüren von Corpsstudenten, die einen Philister anrempeln. Da fühlt sich ein kleiner buckliger Kerl so forsch, als hätte er den Riesen Goliath erschlagen. Dort schwingt ein Pfarrer so kriegerisch seine Bibel, als wollte er sie einem Katholiken an den Kopf werfen. Dort steht ein junger Herr — er heisst van Huythuysen — den Hut schief gerückt, die Hand mit dem Säbelgriff spielend, so unbeschreiblich bramarbasierend da, als hätte er eine Kriegserklärung an die vereinigten Staaten von Europa erlassen. In diesem Bilde der Liechtenstein-Galerie hat Hals die Seele der Epoche gemalt, die fast lächerliche Eitelkeit dieser Holländer, die sich als erstes Volk, als Spitze der civilisierten Welt fühlten, sicher des morgigen Tages, stolz auf sich selbst, auf ihre Intelligenz und ihre Thatkraft, ihre Fechtkünste und

ihre Reservelieutenants-Uniform, säbelrasselnd mit herausfordernden Blicken daherschritten.

Geht durch diese Werke das trotzige Sich-breitmachen des Plebejers, so macht die englischen Aristokraten des van Dyck jede Berührung mit der Plebs nervös. Sie haben das Bewusstsein, in einer Welt zu stehen, die dem Verderben geweiht ist, fühlen sich bedroht von wilden Horden, deren rauhe Stimmen von der Strasse in die Gemächer des Königsschlosses dringen. Darum zittern sie wie Espenlaub, weichen, ein odi profanum auf den Lippen, in bebender Scheu zurück, wenn ihr Aermel Gefahr läuft, von einem nicht blaublütigen Körper gestreift zu werden. Stolz und gleichgiltig, mit der Reitpeitsche fuchtelnd, den Schnurrbart emporgedreht, die Hand in die Seite gestemmt, steht Karl II. da. Von moquantem Lächeln ist sein Mund umspielt. Doch sein Gesicht ist bleich. Das Auge schweift unsicher fragend in die Ferne, wie in der Vorahnung eines kommenden Unheils. Alle ahnen, dass der schöne, lange Tag der alten, aristokratischen Weltordnung seinem Ende naht, dass der Plebejer sich anschickt, ihre Kreise zu stören. Darum vertheidigen sie ihr blaues Blut. Den Bestien, die auf sie anstürmen, zeigen sie sich in ihrer entnervten, aristokratischen Feinheit. Die Tatzen, die nach der Königskrone sich ausstrecken, wehren sie ab mit blaugeäderter, weisser Hand. Dem Tode geweiht, wollen sie in Schönheit sterben.

Rigauds Bildnisse des französischen Hofes haben diese Bleu-mourant-Stimmung nicht. Aus ihnen spricht noch das Machtbewusstsein des unerschütterten Königthums. Doch a u c h schon eines Königthums, das alle Hebel einsetzt, durch äusseren Prunk seine innere

Hohlheit zu verdecken. Von einer Riesenperrücke ist Ludwig XIV. wie von einem Heiligenschein umstrahlt. Ein blausammtener, mit den französischen Lilien bestickter Mantel umwallt ihn. Eine schwere Krone trägt der mächtige, mit ausladenden Ornamenten geschmückte Rahmen. Mit demonstrierender Geste weist er auf die Insignien des Königthums hin, die auf seidenem Kissen neben ihm ruhen. L'État c'est moi. Nicht sein blaues Blut wie Karl II. zeigt er den Plebejern, sondern seine Machtfülle zeigt er den Unterthanen. Die Edelsten der Nation erinnert er daran, das über ihnen ein König schwebt, lässt sie in feierlichem Cortège vorüberziehen, nimmt in erhabener Grandezza ihre ehrfurchtsvolle Huldigung entgegen.

Die Bildnisse des Velasquez hatten eine solche patriotische Mission nicht zu erfüllen, denn für Philipp IV. war auch der Adel noch Luft. Gemalt für ein Königshaus, das die Pflichten der Repräsentation nicht kannte, da jeder nicht zur Familie Gehörige noch als Paria galt, hiengen sie still an den Wänden des Alcazar, schmückten den Speisesaal entlegener Jagdschlösser, wurden als Geschenke an die Verwandten in Wien geschickt. Alle Mittel, die Rigaud anwendete, um zu blenden, hatte daher Velasquez nicht nöthig. Dort thun Krone und Scepter kund, dass des Königs Majestät da steht. Säulen und wallende Vorhänge steigern den repräsentierenden Eindruck. Hier weiss ohne dieses Beiwerk jeder: das ist mein Bruder Philipp, das mein Oheim Ferdinand, das meine Base Marianne. Dort setzen sich die Fürsten in Positur, um ausserhalb Stehenden zu imponieren. Hier sind sie unter sich, also haben Bühneneffecte keinen Sinn. Bei der Audienzertheilung lassen sie sich

malen — der lästigen Arbeitsstunde ihres Berufes — in der Manège oder auf der Jagd, und hängen die Bilder in ihr Zimmer, wie wir mit Photographien unser Album füllen. Gerade daraus, dass noch kein fremder Klang in die verschlossene höfische Welt hereintönt, erklärt sich die feudale Wirkung der Bilder des Velasquez. Gerade weil sie keine Repräsentations-, sondern Familienbilder sind, überliefern sie so unverfälscht das Wesen altspanischer Majestät. Nicht in dem lauten, barbarisch blendenden, von protzigem Festesrausch durchwogten Versailles des Sonnenkönigs weilt man, sondern in einem uralten, einsamen Schloss, wo blödsinnige Zwerge, die Hunde Seiner Majestät, still in der Ecke kauern und greise Diener in schwarzer Livrée lautlos über weiche Teppiche schreiten.

Wie das Milieu spiegelt in den Werken die Persönlichkeit der Maler sich wieder. Frans Hals, der Geschichtschreiber der holländischen Freiheit, war ein burschikoser, toller Patron. Man kann ihn sich vorstellen, wie er angetrunken nachts durch die Strassen streift und Fenster einwirft oder Nachtwächter prügelt. In Ermangelung eines Nachtwächters prügelt er seine Frau. Als dieses arme Geschöpf in ein besseres Jenseits eingegangen, verheiratet er sich, ohne das Trauerjahr einzuhalten, mit Lisbet Reyniers, die ihn nach neun Tagen zum Vater macht. Mit ihr zusammen, jovial und wurschtig, sitzt er auf dem Amsterdamer Bilde da. Und Varianten dieses Selbstporträts sind alle seine Werke. Nicht an gemessene Ruhe und brave Sittsamkeit: an Trinken und Lachen, an herausfordernde Kühnheit und forsche Lebendigkeit denkt man, wenn der Name des Hals genannt wird. Als ob es ein Degen wäre, führt er

den Pinsel, behandelt die Leinwand, als stünde er einem Feind gegenüber, den er mit Säbelhieben tractiert.

Van Dyck ist der verweichlichte Liebling der Frauen, der Salonvlaame, der es stolz empfindet, als Kaufmannssohn in aristokratische Zirkel gekommen zu sein. Dieses Verzärtelte, Geckenhafte seines Wesens legt er auch den Modellen unter. Warmäugig schmachtend, wie er selber blickt, wenn eine schöne Dame ihm zulächelt, blicken alle seine Barone drein. Wie er selbst, das Malerbarönchen, mit seinem sammtenen Mantel, der goldenen Kette, seiner weissen schwindsüchtigen Hand kokettiert, müssen es alle seine Grafen thun. Selbst ein Gigerl, hat er einen gigerlhaften Zug in die aristokratische Welt gebracht.

Velasquez stand nicht ausserhalb dieser Welt, sondern gehörte ihr an. Einer altadeligen Familie entsprossen, lebt er im Alcazar als Hausmarschall Seiner Majestät: von den zünftigen Malern durch eine ähnliche Schranke getrennt, wie Goethe, der Staatsminister, von den armen Literaten. Und hieraus, dass er Hofmann, nur nebenbei Maler war, ist überhaupt sein Stil zu erklären. Wie sein Selbstbildnis nicht dem eines Künstlers, sondern dem eines Granden gleicht, vermeidet er in seinen Werken alles, was den Specialisten der Palette verrathen könnte: die schöne Linie wie die schöne Farbe, alle virtuosenhaften Sprünge des Pinsels. Kein Schönheitsideal, sondern das Reglement der Etikette ist für sein Schaffen massgebend. Aus seinen Reiterbildern spricht der königliche Stallmeister, aus seinen Jagdbildern der Ober-Landjägermeister, aus seinen Schlachtenbildern der Officier, aus seinen Audienzbildern der Ceremonienmeister. Nichts kann ihn bewegen,

Künstlereinfälle in die starre Welt der Hofsatzungen zu tragen, und das gerade gibt seinen Bildern ihre unsagbare Vornehmheit: als ob kein einzelner, sondern der Geist des Royalismus sie geschaffen hätte.

Das alles steht nicht in dem Texte, den Karl Voll dem Bruckmann'schen Velasquez-Werk beigab. Auch dieses selbst nimmt man fast mit Aerger zur Hand Denn Popularisierung des Velasquez ist eine Contradictio in adjecto. Diese zugeknöpfte, feudale Kunst darf nicht, billig in die Menge getragen, ihren hochmüthigen Adel verlieren. Aber die Reproductionen sind gut. Alle Hauptwerke des schwarzen Ritters — nicht die Madrider nur, die schon Laurent in einem theuren Werk publicierte, auch schwer zugängliche, in Privatbesitz verstreute — werden auf 48 Blättern vorgeführt. Und bei den engen Fäden, die Velasquez gerade mit Wien verbinden, wollte ich doch darauf hinweisen, dass alle jene Schätze, die noch vor hundert Jahren kein Plebejer sah, heute für sechs Mark zu erwerben sind.

EIN SCHWAIGER-ALBUM

Die böhmische Kunstzeitschrift „Volné Směry“ (Freie Bahnen) vereinigt drei Monatshefte (December bis Februar) zu einem Schwaiger-Album. Alle Hauptwerke des wunderlichen Heiligen sind darin in guten Reproductionen enthalten, und im Text wird eine feine Charakteristik Schwaigers gegeben.

In Jindřichův Hradec, einem kleinen Ort Südböhmens, war er 1854 geboren, in jener Slovakei, wo die Landschaft so schmutzig grau ist und wo das arme niedere Volk noch in denselben Lumpen, in demselben Stumpfsinn wie vor Jahrhunderten dahinlebt. Auch der Alp alter Erinnerungen lastete auf dem Boden. Man zeigte sich noch die Stellen, wo einst die Galgen gestanden. In den einsamen Gängen des verfallenen Schlosses gieng die Ahnfrau um. Schwaigers Hang zum Mittelalter und zum Gespenstergruseln geht auf diese Eindrücke seiner Kindheit zurück. Dann kommt er nach Prag, der krausen mittelalterlichen Stadt, erwirbt sich bei Trenkwald und Makart in Wien die Technik. Und seine zweite Heimat werden die Niederlande, wo seine Vorfahren, bevor sie nach Böhmen kamen, gelebt hatten, All jene eckigen verzwickten Gestalten: Hinkende, Bucklige, Blöde, die er in den Bildern des alten Brueghel sah — es waren die armen, verthierten slovakischen Bauern, die er von Hradec her kannte. Und wenn er hinaustrat aus den Museen in das enge Gewinkel der Strassen von Antwerpen und Brügge, fand er dieselben

Figuren wieder. Diese rothnäsigen Fischer und dicken Würstelkrämer, diese Klöpplerinnen, Flickschuster und Strassenkehrer schienen aus den Bildern Brueghels zu stammen. So gewöhnte er sich, die Welt mit Brueghels Augen zu sehen, nistete sich ein im sechzehnten Jahrhundert, in jener Zeit der Bauernkriege und Wiedertäufer, die so wild war, so reich an Fanatismus und Gemeinheit, an groteskem, zerlumptem, barockem Gesindel. Alle Wesen, von denen die schweinsledernen Folianten und die Reimchroniken jener Jahre erzählen, halten in seinen Werken Auferstehung: Kupplerinnen und Trödler, Bärenhäuter und Henker, Marodeure und Pilger, Buschklepper und Gaukler, Pestkranke und Quacksalber, Rabbiner und Sackpfeifer, Ablassverkäufer und Wallfahrer, Narren und Landsknechte, Schmuggler und Wegelagerer, stolze Ritter und galante Aebtissinnen, fette Bettelmönche und verhungerte Schulmeister, raufende Kartenspieler und lustige Witwen, dicke Weinschwelger und fahrende Schüler. Alles Affenteuerliche, Naupengeheuerliche zog ihn an. Namentlich der „Rattenfänger" brachte ihm Erfolg. Und diese lange, hagere Mephisto-Figur kehrt seitdem häufig in seinen Werken wieder. Er findet Gefallen an den Canterbury-Geschichten Chaucers und malt Falstaff-Scenen von sprudelnder Kraft, liest Lenau und malt den „ewigen Juden", liest Hamerling, und es entstehen die „Wiedertäufer". Nicht als pathetischen Weltenwanderer hat er Ahasver sich gedacht. Er ist das verkörperte Elend, ein in Flicklumpen gewickelter alter Schnorrer, vor dem sich, den Schwanz einziehend, ein Hund verkriecht und den Rabenschwärme umflattern. Das alte Wiedertäufer-Motiv gibt ihm Gelegenheit, noch einmal seine ganze Welt von Diebsgesichtern

auszubreiten. Vagabunden, Spieler, Mörder, Betrunkene, Narren schieben sich, abgehauene Köpfe schwingend, über den Marktplatz von Münster dahin, eine Armee von Wahnsinnigen, die die Erde ausgespieen.

Doch nicht immer in dieser Welt des Mittelalters lebt Hans Schwaiger. Aus der Stimmung des Rattenfängers heraus kam er von der Geschichte zum Märchen. Bei Hauff fand er die Erzählung vom Nasenmann und die Gruselgeschichte vom versunkenen Schiff. Den czechischen Märchen von Cosin und Bozena Niemcowa entnahm er die Erzählung vom Langen, dem Dicken und Scharfäugigen, vom Riesen, der die Prinzen verspeist, und von der verhexten Kuh. Und trotz dieser literarischen Quellen ist er nie Illustrator. Was er sagt und wie er es sagt, zeigt eine Persönlichkeit, die, incommensurabel, keiner anderen ähnelt. Keine blühenden Linden und verwunschenen Königssöhne gibt es bei Schwaiger wie bei Vogeler, keine Elfen wie bei Schwind, keine Schmetterlingsengelchen wie bei Thoma. Den Mephisto des Märchens möchte man ihn nennen, den „Herrn der Ratten und der Mäuse, der Fliegen, Frösche, Wanzen, Läuse". Hexen und Galgenmännchen, Scharfrichter und Zauberer, Knochenmänner und Vogelscheuchen Däumlinge und Teufelchen, Alräunchen und Wassermänner, Kröten und Molche, Fledermäuse und Dohlen, Mistkäfer und Drudenfüsse — das sind die Elemente seiner Bilder. Da sitzt das Galgenmännchen auf dem Nacken des Gehenkten und treibt ihm einen Keil ins Gehirn. Dort kämmt sich der Wassermann, auf einem alten Weidenstrunk sitzend, seine straffen Haarstränge, und ein paar Kinder, ein Bub und sein Schwesterchen, starren wie versteinert auf ihn hin. Oder Zwerge durch-

suchen einen schlafenden Musikanten. Riesen spielen gutmüthig mit dem kriechenden Menschengewürm. Alte Holzfällerleute finden ein Heinzelmännchen und nehmen es neugierig in ihre schwielige Hand. Durch alles geht Galgenstimmung oder die Alchymistenstimmung des Faust. Und überall bildet die Landschaft mit ihrem Nebelhimmel, ihren Blockhütten und spitzen Thürmchen, verkrüppelten Bäumen und schmutzigen Pfützen die Begleitung zur Melodie der Figuren. Ueberall herrscht dieselbe wunderliche Mischung von Wildheit und Gutmüthigkeit, von Gespenstergruseln und lustigem Kinderspuk.

Wie kam Schwaiger zu seinem Stil? Man könnte an Bosch denken, an jene Spukgestalten, die er aus Gefässen und ausgestopften Vögeln zusammensetzt, oder an die Phantastik mittelalterlicher Steinmetzen, an jene krausen Gebilde, mit denen sie die gothischen Kathedralen zierten. Doch eine andere Erklärung liegt näher. Die Buchstaben auf dem Titelblatt, das er zu Wiesners Märchenalbum zeichnete, bestehen aus Nikolaus-Semmeln und Pfeifen, aus Fischen, Enten und Reihern, die alle wie aus Holz geschnitzt aussehen. Unten bildet sich, aus Lederornamenten geformt, die Gestalt eines Ritters, und eine hölzerne Gans ist erstaunt, ihn zu sehen. Holzpferdchen, Nussknacker und hölzerne Wickelkinder kehren sonst oft in seinen Zeichnungen wieder. Selbst ein Rübezahl, hauste er lange Zeit in einem Holzhaus der Karpathen. Knorrige Aeste, Schwämme und Waldkräuter lagen in der Werkstatt umher. In diesen Dingen sah er dieselben Gestalten, die Leonardo in den Wolken erblickte. Die alte Apothekergeschichte Cranachs wiederholt sich. Es wiederholt sich die Kartoffelkomödie, die

wir als Buben aufführten, oder die Dreikönigsgeschichte mit den Papierkronen und dem Kürbiskopf. Arcimboldi, jener in Wien vertretene Meister, der aus Pflanzen und Stauden, aus Schwämmen und Aesten seine Köpfe zusammensetzt, hat seinen Nachfolger in Hans Schwaiger. Wie Flechtenmoos sehen die Bärte seiner Menschen aus. Dicke Auswüchse haben sie auf der Nase, wie jene Blätter, auf denen Läuse ihr Nest bauten. Und erstaunlich ist, wie er diese Pflanzen- und Holzgeschöpfe beseelt. Da wächst ein spindeldürrer Kerl, der aus schwedischen Streichhölzern geschnitten scheint, in die Wolken empor. Dort blickt eine hölzerne Gans, als ob sie über die Weisheit aller Philosophen verfüge. Oder die knickebeinigen Schenkel enthalten die ganze Psychologie eines Menschen. Schwaiger hat eine neue Seite des deutschen — oder böhmischen — Märchens entdeckt, hat eine neue Phantastik — aus der Naturphantastik heraus — geschaffen. Das gibt ihm seine historische Stellung.

GURLITT UND ICH

Ueber die Kunst des nun verflossenen Jahrhunderts liegen drei Werke vor. Nummer 1 ist die „Geschichte der modernen Kunst“ von Adolf Rosenberg. Freilich über die Berechtigung dieses Titels lässt sich streiten. Denn der Unterschied von einem Künstlerlexikon ist nur, dass, was dort in alphabetischer Reihenfolge steht, hier in chronologische gebracht ist. Statt der Erzählung einer geschichtlichen Entwicklung eine geistlose Aufzählung von Namen. Die äusseren Erlebnisse der Künstler sind verzeichnet, ihre Werke im Steckbriefstil beschrieben. Damit sich Lesbarkeit ergebe, ward das Ganze mit der Sauce einer unbeholfenen Feuilletonistik übergossen. Schmückende Beiworte, wie anmuthig, liebenswürdig, schön, sind gleichmässig bei Boecklin und Enhuber, bei Feuerbach und Kaltenmoser, Lenbach und Beischlag verwendet. Bei den Kleinen noch ausgiebiger als bei den Grossen. Denn wenn das Werk überhaupt eine persönliche Note hat, so liegt sie in jenem trockenen Hausverstand, den schon Goethe als Merkmal des Berliner Schriftthums hervorhob. Der Mann, der für die Knackfuss-Sammlung zur selben Zeit über Anton von Werner und Leonardo da Vinci schrieb, flicht wie Nicolai, sein geistiger Vater, auch in seiner Kunstgeschichte dem Mittelmässigen Kränze und zerrt das Uebermenschliche auf Philisterniveau herab. Im Genialen sieht er, wie Max Nordau, Entartung, im Hausbackenen, wie Wilhelmine Buchholz, Genie. Alles Grosse, Herrliche des Jahrhunderts

scheint nur geschaffen, damit ein Maulwurf es mit kalter Nase beschnüffelt. Es gilt von ihm, was Hebbel über — ich weiss nicht wen sagte: „Wenn der an einer Rose nur gerochen hat, so stinkt sie."

Ein Geschichtswerk über die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts musste das Gegentheil desjenigen sein, das Rosenberg lieferte. Die erste wichtigste Aufgabe war eine constructive, architektonische. Denn Geschichte ist kein Speicher zufälliger Geschehnisse, sondern ein Ergebnis zwingender Gesetze, die von den verschiedensten Seiten ineinandergreifen. Es galt diese Gesichtspunkte aufzufinden, die flutenden Massen zu beherrschen und zu übersichtlichen Gruppen zu ordnen. Der Wust des Einzelnen musste sich zu einem grossen Gesammtbild verdichten. Weiter waren die Künstlercharakteristiken zu vertiefen. Denn eine Aufzählung biographischer Daten ergibt noch keinen Einblick in das Wesen eines Menschen. Durch das Aeusserliche hindurch musste man zur Individualität gelangen, die Kunst aus der Persönlichkeit zu erklären suchen. Schliesslich war für die Beschreibung der Kunstwerke eine neue Methode zu schaffen. Jene Lückenbüsser von früher mussten fallen und durch frischgeprägte, den Bildern auf den Leib geschriebene Bezeichnungen ersetzt werden. Den Duft der Kunstwerke galt es einzusaugen, sie nachzuempfinden und diese Gefühls-Nuancen in Worte umzusetzen. Das „Suggestive" musste an die Stelle des Katalogisierenden treten.

Alle diese Ziele schwebten mir vor, als ich 1893 meine „Geschichte der Malerei" veröffentlichte. Und das Buch hat, wie ich wohl sagen darf, gute Dienste gethan, hat, weil es nicht langweilte, weite Kreise für die Kunst

gewonnen, der Moderne den Boden geebnet und dadurch, dass es erstmals die ganze europäische Malerei behandelte, eine terra incognita für Deutschland entdeckt. Aber dass es die Aufgabe löste, ein Bild von der kunstgeschichtlichen Entwicklung des neunzehnten Jahrhunderts zu geben, glaube ich selber am wenigsten. Nicht wegen der schwachen Stellen, die sich aus mangelhaftem Wissen erklären; all des Falschen, was über österreichische, belgische, italienische Kunst gesagt ist; auch nicht wegen anderer Dinge, die getadelt wurden. All das hätte sich bei längerer Arbeit verbessern lassen. Der Fehler lag tiefer. Er bestand darin, dass ich Unvereinbares zu verschmelzen, ein Geschichtswerk und ein Kampfbuch zu schreiben suchte. Die neue Kunst kämpfte damals ihren Kampf ums Dasein. Ich stand mitten auf dem Schlachtfeld. Die „Jungen“ der Achtzigerjahre waren meine Freunde. Nachdem die Kritiker vorher immer Lobredner der Vergangenheit gewesen, kam jetzt der natürliche Rückschlag. Man war begeistert, man wollte mitschaffen. So spitzte ich alles auf die Gegenwart zu, wurde als Parteigänger des Neuen verhindert, manchen Bewegungen der Vergangenheit gerecht zu werden, die in ihrer Zeit ebenso neu, ebenso gross und umwälzend waren. Zu solcher Einseitigkeit ist der Künstler, der seine Ideale verficht, nicht aber der Historiker berechtigt. Nur der Schriftsteller konnte die Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts schreiben, der sich mit Aufgabe seiner selbst in den Geist der Zeiten versetzte, nicht um darzuthun, wie herrlich weit wir es gebracht, sondern um jeder Epoche ihr Recht zu geben, jedes Kunstwerk als Product seines Zeitalters zu deuten. Denn ein Künstler, dessen Ideale

nicht mehr die unseren sind, ist deshalb nicht „überwunden". Was altmodisch war, wird später historisch. Was der Sohn bekämpfte, verehrt der Enkel. All diese Dinge, die so alt wie die Kunstgeschichte sind, galt es sub specie aeternitatis zu betrachten, nach einem Worte Gustav Freytags „nicht mehr unmittelbar Antheil an den Dingen zu nehmen, sondern gleichsam aus dem Medium der Geschichte heraus zu sprechen".

Diese Richtigstellung meines Buches erfolgte durch Cornelius Gurlitt*). Auch er hatte in den Achtzigerjahren mitgestürmt, ja als erster das Signal zum Anlauf gegeben. Aber als Historiker ist er ein anderer Mensch. Da tadelt er nichts und verdammt nichts, sondern sucht allem gerecht zu werden, was ehrliches, begeistertes Streben war. Eine Künstlernatur, weiss er den Individualitäten Schaffender nahe, ganz nahe zu kommen. Dabei ist er nicht kühl objectiv, sondern lebhaft und warm. Auch s e i n Buch hat Kampfstimmung, auch er schiesst Pfeile ab, nur nicht auf ältere Künstler, sondern auf kritische Anmassung, auf Gelehrtendünkel und Schulmeisterei. Jene Blätter, die von dem Unverstand handeln, dem Feuerbachs, Boecklins und Thomas erste Werke begegneten, sind vielleicht die wertvollsten des Buches und enthalten ewig giltige Lehren. Weiter liegt die Bedeutung seines Werkes darin, dass er zuerst neben der Malerei auch die Baukunst, die Plastik und das Kunstgewerbe heranzieht. Denn durch jede Epoche geht ein Stil, der einheitlich alle Lebensäusserungen durchdringt. Wie die Menschen sich kleiden, richten sie

---

*) Die deutsche Kunst im 19. Jahrhundert, Berlin, Georg Bondi.

ihre Zimmer ein. Wie sie sind und sich bewegen, so bauen, meisseln und malen sie auch. Und diesen Stil erkennen kann nur, wer nicht auf die Malerei sich beschränkt, sondern die ganze Atmosphäre eines Zeitalters zu durchdringen sucht. Schliesslich erhält das Buch dadurch einen aparten Reiz, dass Gurlitt so viel Anziehendes aus seinem eigenen Leben berichten kann. Er ist der Sohn jenes feinen Landschafters, der von der Kopenhagener Akademie nach Düsseldorf kam und durch seine Lehren manchem Jüngeren die Augen öffnete. Fanny Lewald, die frühere Gattin Adolf Stahrs, ist seine Mutter, Hebbel der engste Freund seines Vaters. Sein Bruder Fritz, der Berliner Kunsthändler, „entdeckte" Boecklin. Er selbst hat als Einjähriger gegen Frankreich gefochten. Bevor er Kunsthistoriker wurde, war er Architekt, bereiste, um über die Baukunst des Barock zu schreiben, alle Länder der Erde, wurde mit den Künstlern des Auslandes und mit feinen Geistern wie Helferich und dem Rembrandt-Deutschen bekannt. Davon erzählt er als nie langweilender Fabulierer, täuscht durch eingestreute persönliche Erinnerungen über die ödesten Strecken der Kunstgeschichte weg.

Vielleicht erzählt er zu viel. Mir wenigstens ergieng es seltsam. Ich hatte — wie wohl jeder — das Buch gleich einem spannenden Roman gelesen. Aber als ich es zuklappte, war ich so klug wie zuvor, sah, dass wir eine Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts noch immer nicht haben und dass unsere eigene Zeit uns fremder als die Vergangenheit ist.

Wir pflegen bei der Behandlung Giottos oder Botticellis mit Recht von den geistigen und socialen Bewegungen auszugehen und die Literatur zur Erklärung

heranzuziehen. Ebenso wäre, nachdem das neunzehnte Jahrhundert historisch geworden, auch bei den Modernen zu verfahren. Jeder fühlt zum Beispiel, dass Arbeiterbilder wie Menzels Schmiede und Liebermanns Netzeflickerinnen in keiner früheren Epoche möglich waren, dass Schwinds Elfen und Nixen, Gnomen und Kobolde erst im neunzehnten Jahrhundert entstehen konnten. Doch mit welchen Culturwandlungen hängen die Bilder zusammen? Warum waren unsere Grossväter „Romantiker“ und unsere Väter „Realisten“? Gurlitts Buch ist der Theil eines Sammelwerkes. Da Ziegler die geistigen und socialen Strömungen, Richard M. Meyer die Literatur behandelte, konnte er die Grundfragen nicht nochmals berühren. Aber sie bleiben bestehen. Volles Leben wird der Stoff erst gewinnen, wenn die Voraussetzungen erledigt sind, wenn es möglich ist, jeden Stil aus den geistigen Factoren seines Zeitalters abzuleiten.

Ueberhaupt ist die Abrechnung mit der Vergangenheit noch nicht erfolgt. Gurlitt gibt zwar seinem ersten Capitel die Aufschrift „Das Erbe“. Aber die Frage: Was hat das neunzehnte Jahrhundert ererbt und welche neuen Werte hat es dem alten Kunstbesitz zugeführt? harrt noch immer der Lösung. Man empfindet wohl, dass die Entwicklung des Grossstadtlebens einen tiefgehenden Einfluss auf die Landschaftsmalerei üben, dass gerade die Sehnsucht nach dem Landleben unser Verhältnis zur Natur nervöser und feiner als in früheren Jahrhunderten gestalten musste. Doch welche neuen Nuancen unterscheiden die modernen Landschaften von den alten? Wie hat das Naturempfinden sich im Laufe des Jahrhunderts geändert? Oder die Wunder des Lichtes? Wenn wir Eisenbahnzüge malen, Locomotiven,

die funkensprühend das Dunkel der Nacht durchfurchen, Gaslaternen, deren flimmernde Strahlen über den Meeresspiegel huschen, buntbeschirmte Lampen und elektrische Glühlichter, die zauberisch einen Salon erhellen — so würde ein alter Meister sprachlos vor solchen Werken stehen. Warum wird von den technischen Errungenschaften und ihrem Einfluss auf die Kunst nicht gesprochen? Oder Füsslis Gespensterbilder, Rethels Todtentanz und Klingers Radierungen? Jeder empfindet, dass diese Werke von denen Dürers, Holbeins und Baldungs durch eine Kluft, gross, wie die Welt, getrennt sind. Aber was ist die „moderne Seele“? In welche Tiefen des Geisteslebens konnte erst das Auge des neunzehnten Jahrhunderts blicken? Gurlitts Kunstgeschichte gibt darüber so wenig Auskunft, wie Meyers Literaturgeschichte das Auftreten E. Th. A. Hoffmanns erklärt. Man nimmt die Erscheinungen als gegeben hin, analysiert sie, fragt aber nicht nach dem Woher, hat noch nicht versucht, durch Subtraction des Alten das specifisch Moderne zu bestimmen. Erst wenn jemand rein ikonographisch feststellt, welche neuen Stoffe das neunzehnte Jahrhundert brachte und welche neuen Mittel die Kunst für den Ausdruck dieser neuen Gedanken sich formte, ist die Abrechnung mit der Vergangenheit vollzogen. Schliesslich vermisse ich an dem Buche die Architektonik. Gurlitt hat, wie es scheint, einen solchen Aufbau mit Absicht vermieden, um die Individualität der Künstler so wenig wie die eigene einzuengen. Da wo eine Geschichte des Naturempfindens erwartet wird, erzählt er Erinnerungen aus dem Leben seines Vaters; wo eine Würdigung Boecklins zu geben wäre, Anekdotisches aus dem französischen Feldzug und aus dem Leben

des Kunsthändlers Fritz. Oder er beginnt die Charakteristik eines Künstlers, bricht sie ab und kommt hundert Seiten später darauf zurück, schiebt in einem Capitel die widersprechendsten Dinge zusammen Ich gebe zu, dass ich in meinem Buche zu sehr construierte, die Chronologie vergewaltigte, um das wogende Leben zu einem festgefügten Drama zu machen. Aber waltet gar keine Logik in der Geschichte? Ist es ganz unmöglich, den Entwicklungsgang der modernen Kunst ähnlich prägnant wie den der alten zu zeichnen?

Mit dem Zusammenbruch der aristokratischen Welt und dem Sieg des Bürgerthums würde man beginnen, würde zeigen, wie eine rein literarische Bildung an die Stelle der ästhetischen Cultur von früher tritt. Carstens' Auftreten bezeichnet diesen Moment. Zur Zeit, als Goethe die Iphigenie schrieb, illustrierte Carstens die antiken Dichter. In einer papiernen Epoche begründete er den Papierstil. In einer Zeit, als alle grossen Geister die Feder führten, nahm auch ein Maler statt des Pinsels die Feder zur Hand. Und diesen literarischen Charakter behält die Malerei ein halbes Jahrhundert lang. Man mag an Cornelius und Kaulbach, an Piloty und Defregger denken — alle scheinen der Ansicht, dass der Pinsel gar nicht gemacht sei zum Malen, sondern zum Schreiben, zum Philosophieren und Erzählen. Selbst die Landschaftsmalerei muss durch Vorführung geographisch merkwürdiger Dinge für die Bildung sorgen. Nebenher gehen die Bestrebungen anderer, im Anschluss an die alten Epochen das Künstlerische wieder zu erobern. Die primitiven Italiener, dann die Spanier und die holländischen Kleinmeister dienen als Vorbild. Doch indem man deren Farbenanschauung auf moderne

Themen überträgt, ergibt sich ein Missverhältnis zwischen Stoff und Stil. Es wird darauf hingewiesen, dass das goldige oder braune Licht der Alten wohl zu den Beleuchtungsverhältnissen von damals passte — zu den schummerigen Kirchen und den braungetäfelten Stuben — dass wir selbst aber unselbständig wären, wenn wir — dieser altmeisterlichen Töne wegen — die Ateliers verdunkelten, und es beginnt der grosse Zug dem Licht entgegen. „Luft und Licht und bewegendes Leben werde das grosse Problem, die grosse Eroberung der modernen Kunst werden," hatte zu Beginn des Jahrhunderts Runge geschrieben. Und auch sonst enthalten, wie Ricarda Huch zeigte, die Schriften von damals sehr moderne Gedanken. Tiecks Sternbald träumte von einem Lande, wo „in dem grünen azurnen Meer goldene Träume schwimmen, wo Lichtgestalten zwischen feurigen Blumen gehen. O mein Freund, wenn Ihr Maler mir dergleichen darstellen könntet. Aber Euch fehlen Farben". Cornelius sprach von einer „Tempelkunst", die wie in den Tagen Griechenlands das Leben verkläre, und schrieb: „Die wahre Kunst kennt kein abgesondertes Fach." Klingt nicht auch das wie eine Prophezeiung der „Gesammtkunst", der wir heute zustreben? Nur erschöpfte sich eben damals alles in Worten. Die Hand war noch unfähig, dem Geist zu folgen. Die neueste Kunst nimmt, nachdem sie Runges Worte zur Wahrheit gemacht, auch das wieder auf, was Classicismus und Romantik unvollendet gelassen hatten. Anfang und Ende des Jahrhunderts reichen sich die Hand. Was damals Ahnung war, ward jetzt Erfüllung.

So etwa stellt sich mir heute in grossen Zügen die Entwicklung des neunzehnten Jahrhunderts dar.

Freilich fürchte ich, meine Weisheit kommt post festum. Denn seit dem Erscheinen von Gurlitts Buch ist ein Jahr verflossen. Ein rastlos schaffender Geist, der nie selbstzufrieden beim Alten stehen bleibt, sondern sich stets erneuert, hat er die Fragen, die ich aufwarf, sich wohl schon selbst gestellt, und während ich mir über die Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts noch den Kopf zerbreche, hat er sie vielleicht fertig im Schreibtisch liegen.

JOZEF ISRAELS: SPANIEN*)

Wenn ein Mann wie Jozef Israels ein Buch schreibt, ist das Thema ganz gleichgiltig. Ueber Spanien kann jeder Reiseführer unterrichten. In einem Buche Israels' sucht man den Menschen. Und man findet ihn. Ich will nicht erzählen, wie interessant es ist, dem beweglichen alten Herrn auf seinen Streifzügen zu folgen; mit welch jugendlicher Frische er alles aufnimmt und welch feine Worte er über spanisches Volksleben und die afrikanische Landschaft, über Morales und Murillo, Velasquez und Rembrandt sagt. Nur eine kleine, ganz kleine Geschichte sei wiedergegeben. Israels läuft eines Tages in den schmutzigen, holperigen Gassen von Marokko herum und ist neugierig, zu erfahren, wie die viereckigen Steinklumpen, die hier als Wohnungen dienen, von innen aussehen. Obwohl es gefährlich ist, orientalische Häuser zu betreten, geht er in eines hinein und sieht „einen hohen dunklen Raum, in dem sich ein grosser steinerner Brunnen befand, wie er wohl auf den Bildern von Rachel und Lea dargestellt ist. Ein Rad war hoch über dem Brunnen angebracht, woran Seile und ein eiserner Haken hiengen, alles alt und verwittert. Als ich mich umsah, bemerkte ich in der anderen Ecke im Dunkel eine Steintreppe, die nach oben führte, natürlich nach den Räumen der Bewohner

*) Berlin, Bruno und Paul Cassirer, 1900.

dieser finsteren Klause. Es war sehr dunkel, aber als ich mich ein Stück oberhalb des Brunnens befand, wurden die Stufen schwach erleuchtet durch eine kleine Oeffnung, die sich im Dache befand. Ich wagte mich nicht weiter, nicht wissend, was mir passieren könnte. Doch als ich da unentschlossen stand und nachdachte, hörte ich rufen: „Ma mewakschego?“ in hebräischer Sprache. Da trat ich ein und sagte meinerseits: „Salom adonai salom allichem onoughi jehudi me eerets Hollande.“ Ich war eingetreten in einen dunklen Raum, erleuchtet durch ein kleines, längliches, horizontal liegendes Fensterchen, das heisst ein viereckiges Loch, das nachts oder bei Unwetter mit einer Luke verschlossen werden konnte. Grell schien das Licht durch das Viereck und zeichnete sich auf dem Steinflur ab. In der Nähe dieser Oeffnung stand ein langer Tisch mit schiefen Beinen, und darüber lag ein grosses, weisses Pergament, das beinahe ganz den Tisch bedeckte und mit einer Rolle nach unten hieng. Da sass hinter dem Tisch der jüdische Gesetzschreiber, beide Arme auf das Pergament gestützt, und wandte sein fürstliches Haupt mir zu. Es war ein prächtiges Gesicht, fein und durchsichtig bleich wie Alabaster; Falten, kleine und grosse, liefen um die kleinen Augen und die grosse gekrümmte Nase. Ein schwarzes Käppchen bedeckte den weissen Schädel, und ein langer weiss-gelber Bart lag in grossen Strähnen über das beschriebene Pergament. Er sass in einer Art Lehnstuhl ohne Rückenlehne, und zwei Krücken lagen neben ihm auf der Erde. Auf diesen humpelte er mit mir nach dem offenen flachen Dache, das auf gleichem Flur mit seinem Zimmer lag. Hier lagen Matten, worauf er sich niederliess und mich ersuchte,

mich neben ihn zu setzen. So sitzend, das fremde Land vor mir, neben mir den langbärtigen Alten, auf den Matten des flachen Daches in Marokko, überkam mich das Gefühl, als ob ich in diesem Augenblick in einer Welt lebte, von der ich einmal geträumt hatte." — — — In diesen Worten ist das Leitmotiv für die ganze Charakteristik des M a l e r s Israels gegeben.

W. FRED: DIE PRAERAPHAELITEN*)

Die lange angekündigte Arbeit von W. Fred über die englischen Praeraphaeliten ist erschienen. Der Verfasser widmet sein Buch „jenen Frauen, die sind wie die Mädchen und Frauen, die Dante Gabriel Rossetti malte und Edward Burne-Jones. Ihnen schenke ich es, die durch das Leben gehen, wie man durch sonnige Gärten wandelt, zart den Duft der Blumen einathmet und in der Seele festhält". Das ist sehr anfechtbar — ich meine stilistisch. Wer mit schönen blassen Frauen über sehr ästhetische Künstler plaudern will, braucht zweierlei: erstens viel Sinn für feine Empfindungswerte, zweitens eine geschmeidige artistische Sprache, die diese Gefühlsnuancen ohne Deficit in Worte umsetzt. Unerquicklich aber wird das Ergebnis sein, wenn das Aesthetenthum nur posiert wird und grammatische Flecken das Prunkgewand schöngeistiger Phrasen verunzieren. Die erste Epoche des Praeraphaelitenthums würde ich in einem Buche für blasse Frauen überhaupt nicht behandelt haben. Denn hier handelt es sich lediglich um Technik. Die jungen Künstler kämpfen gegen die schöne Lüge, wollen aus dem Theaterpathos, der braunen Sauce heraus. So kommt eine Zeit treuherzig-peinlichen Naturstudiums. Das Pleinair-Problem thut sich auf, wird aber nicht gelöst, da man unvereinbare Dinge zu verschmelzen, dem Studium des Lichtlebens schärfste

*) Strassburg, Heitz, 1900.

zeichnerische Präcision zu gesellen sucht. Erst nachdem Rossetti der Mittelpunkt eines neuen Künstlerkreises geworden, beginnt die ästhetische Phase, jenes Streben, „das Leben aus Kunsteindrücken und nur aus diesen zusammenzusetzen". Und nun hätte sich W. Fred in der Analyse sehr subtiler Dinge erproben können. Denn die Gestalt Rossettis ist trotz zahlreicher Schriften noch nicht gepackt. Wie eine Schicksalsfügung ist es, dass plötzlich ein Süditaliener, ein Katholik, in den nebligen protestantischen Norden kommt. Wie eine Schicksalstragödie ist sein Leben. Einer Familie, deren ganzes Denken von Dante Allighieri beherrscht wird, enstammt er. Er trägt den Namen Dante, entnimmt die Stoffe seiner Jugendbilder den Werken des Florentiners. Und mehr noch. Er lebt überhaupt das Leben Dantes noch einmal. Elisabeth Siddal wird ihm, was für Dante Beatrice Portinari war: erst das Idol, das er auf den Altar seiner Anbetung setzt, dann nach ihrem Tode die Traumgöttin, die sein ganzes Empfinden beherrscht. Seine Kunst ist der Verkehr mit einer Todten. Er denkt an ihre weiche, weisse Hand, deren Berührung ihn erbeben machte, und das Bild la bella mano entsteht. Ihrer dunkelrothen schönen Lippen denkt er, denkt der Küsse, die er darauf presste, und Elisabeth wird Venus Astarte. Stets strömt von den Händen, den Augen, dem Haar ein magnetisches Fluidum aus. Stets giesst er alle Sehnsucht seiner Sinne in die Formen seiner Traumgöttin hinein, ruft alle Taumel der Musik — geisterhaftes Orgelspiel oder die weichen schmelzenden Klänge der Laute — auch betäubende Gerüche wundersamer Blumen zuhilfe, um den berauschenden Zauber zu steigern. Stets ist Elisabeth ein gewaltiges Wesen

von überirdischer beunruhigender Schönheit. Mächtig der Leib. Von wogendem, dichtem, dickem Haar Stirn und Nacken umflutet. In wildem, verzehrendem Feuer die Augen leuchtend. Rossetti brachte den Engländern, was sie noch nicht hatten: südliche Leidenschaft, katholische Sinnenglut. Beides aber mit nordischer Sentimentalität, mit angelsächsischer Romantik durchsetzt. So erklärt sich die ungeheure Wirkung, die von dieser schwülen, cerebralen Erotik ausgieng. — Burne-Jones geht hinter Rossetti her, wie die Reue hinter der That, die Ermattung hinter der Leidenschaft, die Erschöpfung hinter dem Rausch, wie die Asche hinter der Flamme. Er hat ein Bild gemalt „Amor in den Ruinen". Das ist symbolisch für seine ganze Kunst. Auf die Treibhaushitze und die Fieberglut folgt die sterbende Müdigkeit, das fröstelnde Erschauern. Ist die Frau Rossettis eine Venus von dämonischer Schönheit, eine Teufelin, die den Menschen in ihre Arme lockt, um ihn zu tödten, so ziehen die Frauen des Burne-Jones sich enttäuscht und ernüchtert in sich selbst zurück. Ihre Liebe ist nur traumhaftes Schluchzen, ein unfruchtbares, sich selbst verzehrendes Feuer. Die Lippen, bei Rossetti roth, sind welk, die Wangen bleich, die Geberden müde. Der Körper, dort üppig, ist hier abgezehrt. Grosse, graue, thränenschimmernde Augen starren über uns hinweg ins Leere. Selbst die Pflanzen, bei Rossetti in tropischen Farben glühend, sind bei Burne-Jones angegriffen und überblüht, dunkler Epheu und welke Rosen, die sich melancholisch an alten, gothischen Ruinen emporranken. Ein Buch über die Praeraphaeliten hätte diesen Unterschied der führenden Meister klarlegen, durch Vergleich mit Botticelli das

Moderne, specifisch Engliche des Burne-Jones aufweisen müssen. Es hätte zeigen können, wie die Frau Rossettis schliesslich zur Dirne des Beardsley ward. Und auch die kunstgewerbliche Bewegung — Morris und sein Kreis — war in den richtigen Gesichtswinkel zu stellen. Denn nicht zufällig ist, dass die Sehnsucht nach einer künstlerisch veredelten Umgebung gerade im Kreise der Praeraphaeliten zuerst sich regte, dass gerade in diesen Meistern, die eine so mimosenhafte Scheu vor jeder Berührung mit dem Alltag hatten, zuerst der Wunsch erwachte, sich wenigstens zuhause jene harmonische Schönheit vorzutäuschen, die sie draussen im Leben nicht fanden. Rudolf Kassner hat darüber in seinem feinsinnigen Buch „Die Mystik, die Künstler und das Leben“ manch tiefen, anregenden Gedanken gebracht. W. Fred, am Schlusse seiner Arbeit, kommt sich vor „wie einer, der von seiner Geliebten erzählen wollte. Bald drängen sich da die Worte, bald stammelt man. Und schliesslich erkennt man, wie hilflos alle Rede ist. Man hat hundert Schönheiten gerühmt und eigentlich nichts gesagt“.

HERMANN BAHR: SECESSION[1])

HERMANN BAHR: BILDUNG[2])

Die beiden Bände, die Hermann Bahr kurz nacheinander herausgab, zeigen wieder die ganze Vielseitigkeit des rastlos schaffenden, immer anregenden Mannes. In dem Secessions-Bande handelt es sich um Kunst. Man liest noch einmal die wundervolle Studie „Unter Statuen“ und die entzückende culturgeschichtliche Skizze „Vier Interieurs“, verfolgt noch einmal, welche riesige Bewegung seit vier Jahren sich in der österreichischen Kunst vollzog, und wird erinnert, welchen gewaltigen Antheil Bahr selbst an dieser Entwicklung hatte. Das wollen wir nie vergessen. Wohl gibt es Kritiker, die mit kühlerer Ueberlegung, mit grösserer Sachlichkeit schreiben. Doch damit alles so wurde, wie es geworden ist, bedurfte es der Feuerseele Hermann Bahrs. Er ist der „geniale An- und Aufreger“ gewesen. Er hat Reveille geblasen, hat Leben in eine eingeschlafene Welt gebracht, hat eine schöne Unzufriedenheit unter den Künstlern grossgezogen. Und wie er für diese der Wecker war, hat er die Menge alamiert. Ihm ist zu danken, dass die Kunst wieder eine öffentliche Angelegenheit ward, dass die Meinungen aufeinanderplatzten, dass man für und wider das Neue Partei nahm. Um solche Wirkungen zu erzielen, ist besondere Taktik

---

[1]) Wien, Wiener Verlag, 1900.

[2]) Berlin und Leipzig, Schuster & Löffler, 1900.

nöthig. Durch paradoxe Behauptungen sind die Schläfrigen aufzurütteln. Ihr Oppositionsgeist ist wachzurufen, damit das eigene Nachdenken beginnt. Bahr thut das. Und hat er dann Hörer, die nicht gleichgiltig beistimmen, sondern zum Widerspruch gereizt sind, so nimmt er sie bei der Hand, führt sie vor die Bilder, hört ihre Einwände, geht darauf ein, stellt selbst eine Frage, dann noch eine, vielleicht eine dritte. Nach kurzer Wechselrede ist erreicht, dass der anfangs Widerstrebende auf die Absichten des Künstlers eingeht und schliesslich selbst gefunden zu haben glaubt, was der geschickte Mentor ihm suggerierte. Viele Essays des Buches sind Meisterstücke solch dialectischer Bekehrungen. Ueber den zweiten Band zu schreiben ist nicht meines Amtes. Denn hier wird wenig von Kunst gesprochen. Doch je mehr wir Specialisten geworden sind, desto mehr haben wir Anlass, einen Mann zu bewundern, der die ganze Kritik nur „im Nebenamt“ betreibt und gleichwohl über Fechten und die écriture artiste, über Sokrates und Altenberg gleich anregend und gleich geistvoll zu schreiben weiss.

RUDOLF VON LARISCH:

BEISPIELE KÜNSTLERISCHER SCHRIFT*)

Will man die Tendenzen der modernen Kunst mit einem Schlagwort bezeichnen, so kann man sagen: Der Cultus der Linie ist auf den linienleugnenden Impressionismus gefolgt. Der Musik der Formen geht man mit derselben Begeisterung nach, wie vorher den Capricen des Lichtes, sucht alles auf, was starre und geschwungene, heraldisch-stilisierende Linien ermöglicht. Zu solchem Linienspiel geben auch die Buchstaben Gelegenheit. Auch die Buchseite kann ein einheitliches decoratives Kunstwerk sein. So erklärt sich das Interesse, das die Künstler der Reform des Buchdruckes entgegenbringen. Stuck war wohl der erste, der das Gebiet betrat. Wie einst Mantegna, schuf er sich eine Schrift, die zu dem antiken Stil seiner Bilder stimmte. Seitdem mehren sich die Versuche, dem Typendruck wieder den Charakter des Manuscripts, dem Buchstaben den der Federzeichnung zu geben. Doch man kann nicht sagen, dass das Problem gelöst sei. Die Freude am Ornamentalen hat zur Unleserlichkeit, die Freude am Schnörkel zur Ueberfüllung geführt. Was lässt sich Unruhigeres, das Auge mehr Schmerzendes denken, als die Annoncenseiten des Ver Sacrum? Verfehlt eine Annonce nicht ihren Zweck, die nicht auf Anhieb zu

*) Wien, Anton Schroll, 1900.

lesen ist? Der Mensch von heute muss mit jeder Secunde rechnen. Er hat die Zeit nicht, etwas mühsam zu entziffern, und ärgert sich höchstens, wenn er nach langwierigen Buchstabierungs-Versuchen erfährt, dass Hardtmuths Bleistifte in sechzehn Härtegraden existieren und in jeder besseren Papierhandlung zu haben sind. Aussicht auf Erfolg wird nur die Schrift haben, die das Künstlerische mit dem Praktischen vereint. In Rudolf von Larisch' Arbeiten, besonders in der Studie über Zierschriften, die er 1899 im Albert'schen Verlag in München veröffentlichte, finden sich darüber treffende Bemerkungen, und auch das Vorlagewerk, dem von Wiener Künstlern Bernt, Fischl, Kammerer, Melichar, Moser, Plecnik und Roller ihre Dienste liehen, enthält neben Seiten, die das Gegentheil „brutaler Leserlichkeit" sind, manche Schriftproben, die eine bestrickende Schönheit auf der Basis des modernen Telegrammstiles erreichen.

TH. v. FRIMMEL:
DIE MODERNSTEN BILDENDEN KÜNSTE UND DIE KUNSTPHILOSOPHIE*)

Mit diesem Buche ergieng es mir seltsam. Als ich es aufschlug — es war noch unaufgeschnitten — prallte mein Auge auf den Satz: „Zu Boecklins Gefolge zählten und zählen Th. Preiswerk, A. Staebli, Max Pietschmann, Hermann Hendrich.“ Das erweckte meinen Antheil. Ich las weiter: „In England malten und zeichneten neben den Malern realistischer Auffassung Dante Gabriel Rossetti, später Burne-Jones, Algernon Charles Swinburne, Walter Crane, Marianne Stokes und viele andere.“ Noch mehr gefesselt, blätterte ich wieder einen Bogen um. Da stand: „Um in Holland zu bleiben, so wären dort Lion Cachet, Nieuwenhuys, Molkenboer und Dysselhof als modernste bildende Künstler des Fortschrittes zu nennen.“ Dazu die Anmerkung: „Neben eigenen Notizen benütze ich hier freundliche Angaben des Herrn Directors Riemsdyck in Amsterdam.“ Jetzt stieg ein schwarzer Verdacht in mir auf. Sollte ein englischer Museumsdirector den Verfasser mystificiert haben, indem er ihm Swinburne als Maler vorstellte? Sollte ein deutscher Museumsdirector sich den Scherz gemacht haben, einem dummen Kerl vorzulügen, dass zur Nachfolge Boecklins Hermann Hendrich gehört?

*) Leipzig und Wien, Franz Deuticke, 1900.

Ich betrachtete den Titel und war starr. Es ist eine Arbeit unseres gelehrten Theodor von Frimmel, der uns mit so genialem Fleiss über die Bilder belehrte, die auf den Bildern vorkommen, die David Teniers und Karl Biset von den Bildergalerien des 17. Jahrhunderts malten. Man verzeihe den ungewohnten Stil. Ich habe das Buch nun gelesen und verfalle selbst in die wissenschaftliche Schreibart. Es ist, wie man in gelehrten Kritiken zu sagen pflegt, eine hochverdienstliche Arbeit, nicht nur der Schätze wegen, die sie credenzt, auch wegen der frohen Perspective, die sie dem Leser eröffnet, dass an „einzelne Gedanken und Namen später noch vertiefte Studien werden angeknüpft werden". Man denke nur: kaum 36 Seiten! Und auf diesem engen Raum steht alles — mehr als Eure Schulweisheit sich träumt, Horatio. Eine wissenschaftliche Bibliographie der modernen Kunst — vier Seiten umfassend — macht den Anfang, und wenn sie nicht vollständig ist, so entschuldigt der Verfasser das sehr richtig damit, dass „eine Aufzählung aller Quellen einen feisten Band füllen würde". Dann wird man in die Urzeiten, in das schönheitdurchglänzte Hellas und in das düstere Mittelalter geführt. Es wird nachgewiesen, dass sich die Gestalt des Menschen in geschichtlicher Zeit kaum wesentlich verändert hat, die Kunst aber sehr; dass in den „grossen Ansiedlungen der Menschen, Städte genannt", im Laufe der Jahrhunderte vieles zerstört wurde, doch auch mancherlei unversehrt blieb, z. B. die Basiliken von Ravenna, die „seit Jahrhunderten den Gedanken über entschwundene Jugendzeit nachhängen können". Und so steht man — denn die Kunstgeschichte, „als Relief erstarrt gedacht, bildet nicht etwa eine gleichmässig ansteigende Fläche,

sondern sie gleicht einem grossartigen Wellensystem“ — plötzlich mitten auf dem Schlachtfeld der Gegenwart. Der Verfasser stellt fest, dass es auch im Laufe des 19. Jahrhunderts viele Stile gab, und weiss die Raschheit dieses Wechsels aus „dem Anwachsen der Bevölkerung, der Vervollkommnung der Maschine, der Zunahme in der Verkehrsgeschwindigkeit und der weiteren Verbreitung allgemeiner Bildung“ geistvoll, wenn auch nicht erschöpfend zu erklären. Wir hören von stilisierten Landschaften, die an dem „Stiefelknechtmotiv der Wolkenform“ kenntlich sind; vom Pointillismus, der von Segantini erfunden wurde und den P. Signac übertreibt; vom „Aufmauern der Bilder, wie es Mancini beliebt“, und von der „Regentechnik, bei der alles aussieht, als würde es durch einen Platzregen hindurch betrachtet, die aber doch schon zu einem Kunstmittel geworden ist, das man ernst nehmen kann“. Ursprünglich gehen nämlich neue Ausdrucksmittel theils auf Reclamesucht, theils auf Augenkrankheiten zurück. Umso schwerer wiegt, dass der gelehrte Kunstrichter doch ein verhältnismässig mildes Urtheil über die Moderne fällt. Gewiss, sie hat Auswüchse gezeitigt. „Der Naturalismus ist zum Trivialismus geworden. Die Subjectivität rücksichtsloser Realisten wurde zum Impressionismus.“ Aber vor dem Vorwurf, dass sie nur dem Cultus des Hässlichen fröhnten, werden die modernen Künstler in Schutz genommen. Denn „alte Weiber und Männer, die man oberflächlicherweise als hässlich bezeichnet, sind schon vor Jahrhunderten gemalt worden. Indes sei die Thatsache festgestellt, dass die Mehrzahl der Ausstellungsbesucher an den modernen Kunstwerken vieles hässlich findet“. Nachdem aus der französischen Kunst

noch Jean Paul Laurens als Neuromantiker genannt und für die Worpsweder, „um die der Verfasser oft gefragt wurde“, „ergiebiges Quellenmaterial“ citiert ist, folgt auf den historischen Theil der philosophische. Eine ganze Naturgeschichte der Kunstwerke soll gegeben werden, „das heisst jener Werke von Menschenhand, bei denen der Gebrauchswert neben dem Interesse an der Gestaltung in den Hintergrund tritt“. Und diese Aufgabe ist umso gigantischer, da der Begriff Kunst überaus weit gefasst wird. „Wenn man die Bogen für Packpapier vierseitig symmetrisch zuschneidet, so ist das eine Spur von Kunstthätigkeit.“ Nun, der Verfasser kann sich auf jahrelange Vorarbeiten stützen. Schon „vor etwa sieben Jahren hatte er sich erlaubt, die Frage nach dem Schönen von der nach der künstlerischen Güte streng zu sondern“. So gelangt er schon nach wenigen In- und Deductionen zu dem unanfechtbaren Dogma: „Die bildenden Künste sind Lebensäusserungen, die zu irgendeiner bleibenden Form führen und die sogenannt höheren Sinne angehen, mag die Dauer des Bleibens auch sehr kurz sein.“ Als ich das Buch zuklappte, hatte ich einen moralischen Kater wie nie. Nie ward mir so klar, wie gänzlich unfähig ich bin, die hohen Werke der Wissenschaft zu verstehen.

DER ZUSAMMENHANG VON CULTUR UND KUNST IM 19. JAHRHUNDERT

Es ist nicht leicht, das Thema, dessen Bearbeitung die Redaction wünschte, auf engem Raume zu erschöpfen. Denn niemals wohl war eine Culturentwicklung so compliciert wie in unserem Jahrhundert. Nie ist die Kunst so zielbewusst allen Entwicklungsphasen der Cultur gefolgt.

Mit der Reaction gegen das Rococo muss begonnen werden. Man strebte damals aus der Ueberfeinerung heraus zur Einfachheit, aus der Unnatur zur Natur zurück. Rousseau mit seinem Emile und der neuen Heloise hatte auf literarischem Gebiet das Signal gegeben. Der Mensch ist von Natur aus gut. Er war edel, pflichtbewusst, moralisch, entsagungsvoll, als er aus den Händen des Schöpfers hervorgieng. Erst die Civilisation hat ihn verdorben. Folglich sind die oberen Zehntausend die Corrumpiertesten, Tugenden nur in den niederen, von der Cultur unberührten Schichten zu finden. Vom Manne aus dem Volke muss man lernen, wie man einfach, anspruchslos, tugendhaft werden kann. Greuze vertritt in der französischen Kunst diese Phase, als nach dem lustigen Carneval des Rococo der Aschermittwoch anbrach. Ein Jünger Rousseaus, benützte er den „dritten Stand“ als Tugendspiegel, dessen edle Eigenschaften er der lasterhaften Aristokratie zur Erbauung vorführte.

Dann trat das Bürgerthum selbst als Macht in die Culturentwicklung ein. Nachdem vorher der König die einzige alles beleuchtende Sonne gewesen, dann die höfischen Kreise ihr Leben zum Fest gestaltet, wird eine weitere Stufe erklommen. Das Bürgerthum wird ein Factor des Geisteslebens. England, das modernste aller Länder, das seine Revolution schon im 17. Jahrhundert gehabt, schritt auf dem Wege voran. Hier begann die Literatur zuerst aus den Hof- und Adelskreisen in die bürgerlichen Sphären überzugehen. In Deutschland folgte Lessing, der durch seine Minna das bürgerliche Trauerspiel begründete. Den gleichen Schritt that die Kunst mit Chardin und Chodowiecki, die das Familienleben in so schlichter Einfachheit schilderten.

Auch die Menschen, die man auf Bildnissen sieht, sind Söhne einer neuen Zeit. So lange der Schatten Ludwigs XIV. in Europa umgieng, war bis in die Familie ein höfisch-aristokratischer Zug gedrungen. Der biedere Bürger liess nicht als solcher, sondern als Fürsten sich malen: in grosser Gala, feierlich, als ertheile er Audienz. Seine Frau in Seide, Gold und Spitzen, einen Fürstenmantel lose um die Hüften drapiert. An die Stelle dieser pomphaft repräsentierenden Bildnisse treten jetzt einfache Conterfeis des Menschen im Werktagskleid. Auf die freundlich-heiteren Minister, die galanten Erzbischöfe und anmuthigen Marquis der Rococomaler folgen Menschen mit ausdrucksvollen, denkenden Köpfen, harte, in der Schule des Lebens gefesteteCharak tere, Männer von knorrigem plebejischen Stolz. Reynolds und Gainsborough in England, Anton Graff bei uns haben die hauptsächlichsten Documente dieser Epoche geschaffen.

Selbst das Verhältnis zur Natur wurde ein anderes. Die vorausgegangene Zeit war die der Parkanlagen. Die Menschen bewegten sich inmitten der steifen Alleen und Rondels ebenso feierlich und würdevoll wie in den Prunksälen des Schlosses. Jetzt, nachdem Rousseau ausgesprochen, dass alles gut sei, wie es aus dem Schosse der Natur hervorgegangen, entsteht neben Versailles Klein-Trianon mit seinem Weiher, seinem Bach und seiner Meierei, wo die unglückliche Marie Antoinette in seidenem Schäfergewand ihre Kühe melkt. Auch die Künstler folgten. In England wurde Gainsborough der Schöpfer des paysage intime. In der Schweiz hat Gessner als Dichter und Radierer alles Lauschige, Idyllisch-Trauliche verherrlicht. Doch die volle Emancipation des dritten Standes konnte nicht ohne Kampf sich vollziehen. Nicht in friedlicher Stille, unter Blitz und Donner ward die neue Zeit geboren. In den Literaturwerken verfolgt man, wie revolutionäre Fortschrittsgedanken immer lauter, immer ungestümer hervorbrechen. Alle Schriftsteller kämpfen gegen Vorurtheil und Zopf. 1774 erscheint Goethes Werther, eine sentimentale Liebesgeschichte, doch zugleich das Manifest eines jungen Titanen, dessen Freiheitsdrang alle Scheidewände der Gesellschaft sprengt. Bald darauf betritt Schiller den Schauplatz mit jenen Erstlingswerken, die eine Kriegserklärung gegen alles Bestehende waren. Sie haben ihr Seitenstück in einem Spanier, Francisco Goya, der als Radierer sich mit rasender Wuth auf die Könige, die Priester, die Magnaten stürzt, in schrillen Trompetenstössen das Signal zur Errichtung der Guillotinen gibt.

1789 war der Würfel gefallen, Frankreich hatte

sich von seinen Königen befreit, die römische Republik sich zum Vorbild erkoren. Man lebte in einer Atmosphäre des Alterthums, citierte Livius und Tacitus auf der Kanzel, gab den Kindern griechische und römische Namen. In rother phrygischer Mütze, ohne Beinkleider giengen die Jacobiner einher. Frauen und Mädchen banden sich Sandalen an die Füsse, schüttelten den Puder aus dem Haar und schürzten es in griechischen Knoten. Selbst das Geräth der Alten kam wieder zu Ehren. Auf die heitere Fröhlichkeit des Rococo folgte ein spartanisch nüchterner Stil mit kerzengeraden unerbittlichen Linien. Jacques Louis David passte auch die Malerei dem Heroismus des Tages an, gab ihr die martialische Attitude des Patriotismus, wurde der Herold jener Zeit, die Plutarch las und aus Paris ein modernes Sparta machte.

Dass Deutschland, obwohl es keine Revolution erlebte, künstlerisch denselben Weg beschritt, hatte andere, mehr wissenschaftliche Gründe. Die Entdeckung von Herculanum und Pompeji beschäftigte die Geister. Winkelmann schrieb 1764 seine „Geschichte der Kunst des Alterthums". Seine ganze Schriftsteller-Thätigkeit war ein Hymnus auf die wieder gefundene, wieder eroberte Antike. Aus dem Lessing der Minna wurde der Verfasser des Laokoon, aus dem Goethe des Werther und Götz der Dichter der Iphigenie, aus dem Schiller der Räuber der Sänger der Götter Griechenlands. Infolge dieser antiquarischen Strömung lenkte auch die Kunst in eine ähnliche Richtung ein, wie ihr in Frankreich die Revolution gegeben. Anton Rafael Mengs setzte seine Bilder aus griechischen Statuen zusammen. Angelica Kaufmann costümierte sich als antike Vestalin. Carstens

und auf ihn folgend Genelli dachten den classischen Gedanken zu Ende. Da ihre Vorbilder weisse Marmorstatuen waren, so meinten sie, nur im Farblosen bestehe die reine Schönheit, und setzten Federzeichnungen an die Stelle der Malerei.

Alle Kunstfächer, die den Griechen noch nicht bekannt gewesen, wurden streng gemieden. Wie die Schilderung des zeitgenössischen Lebens ausgeschlossen war, da sie nach der Anschauung des Classicismus gleichbedeutend mit Hässlichkeit gewesen wäre, so durften Landschaften nicht mehr gemalt werden. Das einzige Gebiet, auf dem die Malerei in Frankreich und Deutschland sich bewegte, war das der antiken Geschichte und Dichtung. Erst allmählich fanden sich Gesichtspunkte, unter denen es möglich war, das Stoffgebiet wieder zu erweitern.

Die napoleonischen Kriege hatten Europa in ein grosses Heerlager verwandelt, und indem man den Soldaten zum Krieger, den Krieger zum Heros emporschraubte, schuf man dem Schlachtenbild in der Malerei grossen Stiles Eingang. Zugleich begannen andere, Leopold Robert besonders, in Italien Bauern und Briganten zu malen. Denn diese Italiener waren ja die Nachkommen der Modelle, die einst die alten Bildhauer benützten. Ein Abglanz der Schönheit antiker Statuen verklärte sie. Von einem ähnlichen Gedanken giengen die Landschafter aus. Andere Länder als Italien und Griechenland durften sie nicht malen. Aber wenn die Landschaft als Trägerin classischer Architekturwerke oder als Wohnort von Göttern und Heroen die Gedanken auf die Antike lenkte, waren ihre Werke berechtigt. Koch, Preller und Rottmann entdeckten ihren Beruf.

Als sie ihre letzten Werke schufen, war es sonst schon mit dem Classicismus zu Ende. Infolge der Freiheitskriege hatte Deutschland sich auch künstlerisch von Frankreich getrennt. Der „Frivolität“ der Franzosen stellte man die germanische Sittlichkeit, der Freidenkerei der Franzosen das germanische Christenthum entgegen.

Die Narazener Overbeck und Cornelius, Schnorr und Fuehrich suchten an der Hand der alten Italiener eine „neudeutsche religiös-patriotische Kunst“ zu begründen. Als die Kunde von der Schlacht bei Waterloo sie in ihren römischen Klosterzellen erreichte, meinten sie begeisterungsvoll, nun werde für die deutsche Kunst ein hoher Aufschwung beginnen, alle Mauerflächen Deutschlands könne man mit Fresken bemalen.

Doch nicht lange dauerte es, da war die Begeisterung vorübergerauscht. Die Verhältnisse lagen in Deutschland wieder ebenso wie in Frankreich.

In Frankreich hatten die Umwälzungen der Revolution zu nichts geführt. Der Kampf um die Menschenrechte war in brutale Weltdespotie umgeschlagen. Darauf war die schmachvolle Regierungszeit Karls X. gefolgt, das Zeitalter der clericalen Reaction. Klöster wurden wieder errichtet, Gesetze von mittelalterlicher Strenge gegeben, die Lehre vom Gottesgnadenthum neu verkündet.

Deutschland hatte auf den Blutgefilden der napoleonischen Kriege von einem grossen geeinten Vaterland geträumt. Was blasen die Trompeten, Husaren heraus, schmetterte es durch die Lüfte. Das Lied vom Gott, der Eisen wachsen liess, stieg in brausenden Accorden zum Himmel. Bald darauf waren dieselben Löwen, die bei Leipzig den Corsen geschlagen, wieder die gutmüthigen Leute, die in ihrem Duodez-Stätchen

ihr Bier tranken. Unmittelbar nach den Freiheitskriegen kamen die Tage finsterster Reaction, wo die Regierungen in allen patriotischen Wallungen demagogische Umtriebe witterten und die Gefängnisse sich mit der geistigen Elite Alldeutschlands, den „Mitgliedern verbrecherischer Geheimbunde", füllten.

Das zeitigte in Frankreich wie in Deutschland die Romantik. Man wollte die farblos graue Gegenwart vergessen und floh deshalb in die Vergangenheit zurück, in jene grosse, ruhmvolle, nationale Vergangenheit, der gegenüber die Gegenwart so klein und ruhmlos erschien.

Bei uns verwandelte sich die Vaterlands-Begeisterung der Freiheitssänger in die Schwärmerei für das mittelalterliche Deutschland. Jene stolze Vorzeit, die das Ideal besessen hatte, das die Gegenwart nicht hatte erreichen können, ward zum Gegenstand bewundernder Verehrung. Die Geschichte der alten Kaiserzeiten stieg in märchenhaftem Glanze neu auf. Die Poesie ergriff den Wanderstab, ritt mit wunderschönen Ritterfräulein auf weissem Zelter durch Wald und Flur, wo verzauberte Naturgeister, Elfen, Feen und Kobolde ihr begegneten. Tieck, Clemens, Brentano und Uhland vertreten literarisch die Phase. Auf künstlerischem Gebiet gehen die alten Düsseldorfer parallel, dann Rethel, der an der Hand Dürers seinen herb-kräftigen Stil formte, Steinle, der die altdeutschen Märchen so feinfühlig illustrierte, und einer namentlich, der Romantiker par excellence, unser lieber Schwind, der das romantische Kunstideal in der Malerei ebenso zart wie Weber in der Musik verkörpert.

Die Landschaftsmaler folgten, indem sie ein Phantasiebild des mittelalterlichen Deutschland an die Stelle der classisch-heroischen italienischen Landschaften

setzten. Zwischen gothischen Burgen, Ruinen und Klosterhöfen sieht man einsame Wanderer, betende Pilger, verirrte Ritter, todte Landsknechte. Der Name Karl Friedrich Lessing taucht in der Erinnerung auf.

Einen wesentlich anderen Verlauf nahm die Romantik in Frankreich. Trägt sie in Deutschland — von Schwind und Rethel abgesehen — einen mehr sentimentalen Charakter, so wurde sie in Frankreich überschäumend pathetisch. Bei uns duckte man sich, in Frankreich bäumte man sich auf. Es begann dort etwas, wie wir es in der Sturm- und Drangzeit, in den Tagen des jungen Schiller und jungen Goethe erlebten. Georges Sand, die Titanin der Romantik, schreibt ihre Romane von weltumstürzenden Tendenzen. Prosper Merimée verherrlicht die gewaltthätigsten, verwegensten historischen Charaktere. Victor Hugo bringt seine leidenschaftschnaubenden, buntbewegten Dramen. Dem entspricht eine Malerei, die, glühend und sprühend in der Farbe, gleichfalls das Evangelium der Leidenschaft kündet. Ja, da der Romantiker immer das verehrt, was er selbst nicht hat, findet eine seltsame Rollenvertauschung statt. Während die deutschen Romantiker sich an romanischem Katholicismus und romanischen Kirchenbildern begeisterten, schwärmte man in Frankreich für deutsch-englischen Geist, fand bei Shakespeare und Goethe jene ungebundene Genialität und sprühende Leidenschaft, die man an Racine vermisste. Delacroix namentlich durcheilt als stolzer Schnitter das weite Feld der Imagination, malt die Leidenschaft, wo er sie findet, in Gestalt wilder Thiere, des stürmischen Meeres oder kämpfenden Kriegers, sucht sie unter jedem

Himmelstrich, in der Natur nicht weniger als in der Dichtung und Bibel.

Noch ein anderes Reich, das bunte, barbarische Morgenland erschloss sich. Schon Napoleons ägyptischer Feldzug hatte der Kunst einen Ausblick in das ferne Wunderreich eröffnet. Jetzt wies die Eroberung Algiers abermals in den Orient den Weg. Zahlreiche Maler waren bei der Armee. Wie ein Märchen aus Tausend und Eine Nacht wirkte auf sie der Anblick all dieser Moscheen und Minarets, all dieser Menschen in ihrer prächtigen bunten Tracht, dieser schwarzen Sclaven und kostbar gesattelten arabischen Pferde. Wie romantisch war solche Fahrt. Man stieg in ein Dampfschiff mit allem modernen Comfort, um den Fuss niederzusetzen auf einem Erdreich, wo es das Wort Fortschritt nicht gab, in einem Lande, dessen Bewohner wie festgenagelt noch in denselben Gewändern in der Sonne sassen, die ihre Vorfahren vor tausend Jahren getragen. Hier fanden die Romantiker nicht nur eine farbenprangende Natur, auch einen Menschenschlag von derselben Schönheit, die nach der Lehre der Classicisten nur der italienische Bauer noch besass. Damit war ein weiteres Stück Leben gewonnen.

Nach diesen beiden Seiten — Erweiterung des geschichtlichen und des geographischen Horizonts — gieng in den nächsten Jahren die Entwicklung.

Jene älteren Romantiker waren enthusiastische Poeten. Ihre Vorliebe für das Mittelalter galt nicht nur dessen politischer Grösse, auch seinem ästhetischen Reiz, dem Dämmerlicht seiner malerischen Kirchen, dem ahnungsvollen Klang seiner Glocken, dem zarten Duft seiner Legenden. Jetzt ist die romantische Be-

gierde gestillt. Man klagt nicht mehr und bäumt sich nicht auf. Aber man erlebt keine Geschichte. Darum wird Geschichte geschrieben. Auf die romantischen Dichter folgen die Historiker. Die wissenschaftliche Geschichtschreibung tritt als Macht in die Literatur ein. In Frankreich beginnen Guizot und Thierry, Mignet und Thiers ihre Thätigkeit. In Deutschland schreibt Schlosser seine Weltgeschichte, Ranke über das Papstthum und den französischen Hof, über Cromwell und die Reformation. Luden, Giesebrecht, Dahlmann, Gervinus folgen nach. Auch die Malerei sieht ihre vornehmste Aufgabe darin, die Weltgeschichte zu illustrieren. In Frankreich beginnt Delaroche. In Deutschland lenkte Kaulbach zuerst in diese Bahnen ein, indem er an die Stelle der cornelianischen Gedankenmalerei das weltgeschichtliche Epochebild setzte. Für die Richtung typisch wurde Piloty, und mehr der Gegenwart näherte sich Menzel, indem er als Specialität das Zeitalter Friedrichs des Grossen erkor.

Der Erweiterung des geographischen Horizonts kam ein anderes Culturereignis, die Erfindung der Dampfmaschine, zustatten. Denn als Lessing und die älteren Romantiker ihre Landschaften malten, rasselte die Postkutsche von Dorf zu Dorf. Jetzt tönte der Pfiff der Locomotive schrill wie das erste Signal einer neuen Zeit durch Europa. Dieser erleichterte Verkehrsbetrieb brachte eine nie dagewesene Wanderlust mit sich. Literarisch zeigte sich der Umschwung darin, dass als neue Gattung der Reiseroman entstand. Hackländer warf seine Reiseskizzen auf den Markt. Theodor Mügge machte Skandinavien zum Schauplatz seiner Erzählungen. Friedrich Gerstäckers, Balduin Möllhausens und Otto

Ruppius' amerikanische Skizzen wurden mit nicht ermattender Spannung gelesen. Auch die Maler wurden Kosmopoliten, begnügten sich nicht, nach dem Süden zu wandern, sondern kehrten Europa überhaupt den Rücken, begannen die Urwälder Südamerikas, auf die Humboldt hingewiesen hatte, die blauen und rothen Wunder der Tropen, das Glitzern der Eiswelt an den äussersten Polargegenden zu schildern. Eduard Hildebrandt, der damals seine berühmte Reise um die Erde machte, ist wohl der hauptsächlichste Vertreter dieser kosmopolitischen Landschaftsmalerei, die erst das 19. Jahrhundert erzeugen konnte.

Um die Heimat kümmerten sich die Maler wenig. Die Costümfrage namentlich hielt sie ab, das heimische Volksleben in den Kreis der Darstellung zu ziehen. Man glaubte, dass die Tracht des 19. Jahrhunderts so geschmacklos sei, dass sie in Kunstwerken nicht erscheinen dürfe. „Der echte Stil kann sich nicht mit Reifröcken, Fräcken und dergleichen Wunderlichkeiten vertragen, heisst es in den ästhetischen Schriften der Epoche. Deshalb muss die Kunst die schönen Formen der Vergangenheit aufsuchen. Der Bauernkittel allein ist noch ein malerisches Kleidungsstück, das wir vor der Ungunst der Zeiten gerettet haben." Das Bauernbild zuerst wagte sich also schüchtern hervor. Man sah im Bauernleben gleichsam eine stehengebliebene krystallisierte Vergangenheit, in die noch nichts von den Kämpfen der Gegenwart gedrungen war. In diesem Sinn, als Hymnen auf die gute alte Zeit, sind die Bilder aufgefasst. Die Bauern erscheinen lustiger und zufriedener, als sie es in Wirklichkeit waren. Kinder springen, alte Leute tanzen, Mädchen werden geküsst. Alle tragen reinliche,

nette Gewänder, verkörpern nicht die Arbeit, nur die Freuden des Landlebens. Alle sind Kinder des Glückes, säen nicht und ernten nicht, sondern werden von ihrem himmlischen Vater ernährt. Es spricht ein freundlicher, gutmüthig lächelnder Optimismus, der aber als Lüge sich erwies in jenen Jahren, als die Revolution von 1848 sich vorbereitete.

1789, als die Guillotinen auf der Place de la Concorde arbeiteten, bestand der Kampf zwischen Adel und Bürgerthum. Jetzt, wo die Bourgeoisie ihr Ziel erreicht hatte, erhob sich der Zwiespalt zwischen Besitzenden und Armen. „Die Menschen, die früher gegen die Aristokratie gekämpft — kaum haben sie gesiegt, noch haben sie ihren Schweiss nicht abgetrocknet — und schon sollen sie für sich selbst eine neue Aristokratie bilden, eine Geldaristokratie, einen Glücksritterstand.“ Diese Worte Börnes sind für die Zeitstimmung bezeichnend. Das Proletariat, das Elend wurden eine Zeitlang die bevorzugten Stoffe der Dichtung. Dickens stellte in seinen Londoner Skizzen und Weihnachtsmärchen Scenen socialer Noth zu erschütternden Bildern zusammen. Béranger dichtete sein Lied vom alten Bettler, der in der Gosse endet, Barbier seine Ode an die Freiheit, worin er „la sainte canaille“ als unsterbliche Heldin feiert. Eugène Sue legte in seinen Mysterien von Paris das Leben der unteren Volksschichten mit rührseligem Behagen bloss. Dieser ernst gewordene Zeitgeist lenkte auch die Kunst in andere Bahn, die — trotz Schiller — nicht heiter sein kann, wenn das Leben ernst ist. Auch sie, gleich der Dichtung, legte ihre rosarothe Brille ab, begann mitzusprechen von dem, was vor sich gieng, versuchte mitzukämpfen

tür ernste, in der Zeit liegende Ziele. An die Stelle der freundlichen Darstellungen aus dem Bauernleben traten sociale Tendenzbilder, die bald larmoyant, bald pathetisch von den Leiden des Volkes erzählten. Wer in der Lage war, in Oelbildern Beweismaterial beizubringen über die trübe Lage der Arbeiter, die Schäden der Verwaltung, die Corruption der Bourgeoisie, wurde als lobenswerter Fortschrittsmann, als grosser Maler gepriesen.

Und als die Bewegung vorübergerauscht war, blieb für die Kunst wenigstens der Vortheil, dass sie unter dem Vorstoss des „tollen Jahres" ihr Stoffgebiet mächtig erweitert hatte. Wohl wurden noch immer — von Knaus, Vautier und Defregger — Bauernbilder gemalt. Denn es war die Zeit, wo auch auf literarischem Gebiet die Dorfgeschichten Berthold Auerbachs, die Werke Jeremias Gotthelfs, Otto Ludwigs und Fritz Reuters den meisten Erfolg hatten. Aber andere, wie Grützner, giengen zur Schilderung des Mönchslebens über. Und neben dieser Genremalerei im Bauernkittel und in der Mönchskutte kam die Genremalerei im Rock, neben der Dorf- und Klosternovelle die Börsen- und Fabrikgeschichte in Schwung. Hier spielt Düsseldorf wieder in der kunstgeschichtlichen Entwicklung eine Rolle. Die Nähe der grossen rheinischen Fabrikstädte führte die Maler zu diesen Stoffen. Nachdem sie jahrzehntelang so weltfremd gewesen, giengen sie jetzt unter die Menschen, entdeckten die Eigenart der Stände und Berufsclassen und erzählten davon im sachlichen Reporterton der Zeitung.

Hinsichtlich des Stoffgebietes war es unmöglich, weitere Eroberungen zu machen. Man hatte die Vergangenheit durchlaufen, die Poesie und Geschichte aller

früheren Jahrhunderte bearbeitet. Man hatte die Erde durchquert vom Südpol bis zum Nordpol und über die Sehenswürdigkeiten der fernsten Länder in landschaftlichen Schilderungen berichtet. Man hatte das Volksleben, das italienische wie das orientalische und schliesslich das heimische, nach allen Seiten durchforscht.

Nur eine beunruhigende Frage war noch offen: Bei aller riesigen Productivität hatte man eigentlich noch keine Kunst, die in sich selbst die Berechtigung für ihr Dasein trug. Jene tiefgehende Culturwandlung, die mit der Revolution von 1789 sich vollzog, hatte die Malerei in Bahnen gedrängt, die immer weiter ab vom Begriff des rein Künstlerischen führten. Bis zum Schluss des 18. Jahrhunderts hatte die Kunst immer nur da geblüht, wo ein glanzliebender Hof, eine repräsentierende Kirche, eine Aristokratie vornehmer Kenner ihr Schutz und Stütze gewährten. Diese aristokratische Kunst war nun zu Ende und eine bürgerliche Kunst an ihre Stelle getreten. Vorher exclusiv, wurde sie jetzt populär, früher für wenige bestimmt, sollte sie nun eine „Kunst für alle“ sein, gieng aus dem Salon in die öffentlichen Ausstellungen, aus den Palästen in den Kunstverein, in die illustrierten Zeitungen über. Dieser Eintritt des Massenpublicums in den Consum der Kunst musste nothwendig einen fundamentalen Unterschied zwischen den Werken der alten grossen Epochen und denen des 19. Jahrhunderts erzeugen. Die Empfänglichkeit für das Schöne als solches war in den Kreisen der neuen Mäcene noch nicht entwickelt. Sie wussten noch nicht, wie es jene vornehme Gesellschaft der Vergangenheit als Erbin einer alten Civilisation gewusst, dass die

Malerei als solche Gefühle erwecken kann durch den edlen Rhythmus der Form und den Stimmungsreiz der Farbe, sondern vermochten sie nur insoweit zu schätzen, als sie als Dienerin anderer Interessen auftrat. Wie einst im Mittelalter für das Volk Kunstwerke eine Art Bilderschrift gewesen — Picturis eruditur populus, hatte Gregor der Grosse gesagt — so konnten auch die neuen Consumenten zunächst nur solche Kunstwerke brauchen, in denen eine Erzählung dargestellt war. Die Wandmalerei, die früher nur die Aufgabe gehabt hatte, festlich und feierlich zu stimmen, wurde trocken didaktisch. Die Historienmalerei stellte sich die Aufgabe, zur Verbreitung geschichtlicher Kenntnisse und zur Pflege des Patriotismus beizutragen. An den Genrebildern schätzte man nicht das Wie, sondern das Was, nicht die Malerei, sondern die Anekdote. Selbst die Landschaft konnte nur dadurch bestehen, dass sie durch Vorführung geographisch merkwürdiger Punkte Baedekers Reisehandbücher ergänzte.

Allmählich brach sich unter den Künstlern die Anschauung Bahn, dass eine solche dienende Stellung ihrer nicht würdig sei, dass es gar nicht im Beruf des Malers liege, zu erzählen, zu belehren und zu belustigen, sondern lediglich zu malen. Je mehr dieses Gefühl sich Geltung verschaffte, desto mehr begann die Malerei in sich selbst zu erstarken. Denn eine Kunst, die auf stoffliche Reizmittel, auf jeden ablesbaren, in Worte umzusetzenden Inhalt verzichtet, ist nothwendig darauf angewiesen, durch rein künstlerischen Gehalt den Mangel dieser ausserartistischen Beigaben zu decken. Die Landschafter zuerst verschmähten es, durch Vorführung der Touristennatur topographisches Interesse zu erwecken,

giengen dazu über, schlichte, einfache Bilder zu malen, deren Reiz nur im Stimmungsleben lag. Dann kamen die Figurenmaler mit Werken, die gar keinen Inhalt hatten, sondern lediglich ein gutes Stück Malerei sein wollten. Nachdem bis dahin die Farbenanschauung tief darniedergelegen, bezeichnen die Siebzigerjahre die Epoche der coloristischen Feinschmecker, die an der Hand der vornehmsten alten Meister alle Hilfsmittel der guten Malerei sich wieder in vollem Masse zu eigen machten.

Für Deutschland war namentlich die kunstgewerbliche Bewegung folgenreich, die, getragen von dem wiedererwachten Nationalitätsgefühl, sich seit 1870 vollzog und die Worte: Altdeutsch, stilvoll auf ihr Banner schrieb. In jene „altdeutschen" Räume, wie man sie damals liebte, passten auch nur Bilder, die genau dem Stil der alten Meister entsprachen. Man begann deshalb ein viel feineres Studium der Alten, als es bisher betrieben war. Und diese altmeisterliche Strömung wurde ihrerseits wieder der Ausgangspunkt für die darauffolgende, ganz entgegengesetzte Richtung.

Gerade weil diese Maler besonderen Wert darauf legten, den vornehmen Galerieton der alten Meister zu treffen, stellte sich heraus, dass diese Farbenanschauung in Widerspruch stand mit dem, was das Auge sah. Die alten Meister berücksichtigten die Beleuchtungsverhältnisse, unter denen sie arbeiteten, genau. Die Goldstimmung der italienischen Renaissance stammt aus den alten, durch bunte Glasfenster erleuchteten Domen. Das Helldunkel der Niederländer entspricht den helldunkeln, durch Butzenscheiben beleuchteten Ateliers der Maler und den schummerigen braungetäfelten Räumen, für die sie ihre Bilder bestimmten. Im 19. Jahrhundert

ist das ganze Leben heller geworden. Heller sind die Ateliers, in denen die Bilder gemalt werden, heller die Räume, in denen zu hängen sie bestimmt sind. Nur um den Tönen der alten Meister treu zu bleiben, verdunkelte man künstlich die Ateliers, suchte durch farbige Fenster und schwere Vorhänge das Tageslicht abzuhalten, bedachte nicht, dass dieses durch Butzenscheiben durchgesiebte Licht für das Holland des 17. Jahrhunderts etwas ganz Natürliches war, aber nicht mehr passte für die Gegenwart, für unsere hellen, lichtdurchfluteten Salons mit den grossen Fensterkreuzen und den weissen Glastafeln. Selbst Scenen, die im Freien vor sich giengen, wurden — dem Ton der nachgedunkelten alten Bilder zuliebe — beleuchtet, als ob sie im Keller spielten.

Hier setzten die Impressionisten ein. Zur selben Zeit, als Helmholtz seine epochemachenden Schriften über Optik veröffentlichte, begannen die Maler mit der Genauigkeit des Naturforschers die Wirkung des Lichtes zu studieren, mit der Beobachtung des Gelehrten festzustellen, in welcher Weise die Atmosphäre den farbigen Eindruck der Dinge verändert. Die Zeit der Pleinair-Malerei brach an. Nachdem man so lange nur braun gemalt, wollte man das helle klare Tageslicht feiern. Nachdem man dieses malen gelernt, kamen compliciertere Beleuchtungsprobleme an die Reihe. Man versuchte das geheimnisvolle Nachtleben und die bläulich graue Atmosphäre der Dämmerung wiederzugeben, malte die zarten coloristischen Reize bunter Lampions, das flimmernde Gas- und Lampenlicht, das durch die Glasfenster der Läden strömt, vibrierend die Nacht durchzuckt und auf den Gesichtern der Menschen in grellem Schein

reflectiert. Am weitesten giengen in der wissenschaftlichen Malerei die Pointillisten, die, von Helmholtz'schen Theorien durchtränkt, die Farben ohne die herkömmliche Palettenmischung auf die Leinwand setzten, um die intensivsten Lichtwerte zu erzielen. Nach diesen rein malerischen Gesichtspunkten vollzog sich auch der Ausbau des Stoffgebietes.

So lang es um die Freilichtmalerei sich handelte, standen Schilderungen aus dem Arbeiter- und Bauernleben im Mittelpunkt des Interesses. Doch nach wenigen Jahren streifte die Kunst die Arbeiterblouse ab, um in Gesellschaftstoilette zu erscheinen. Auf die Arbeiter- und Bauernbilder, die Schmieden und Maschinenhallen folgten Darstellungen aus der vornehmen Gesellschaft. Ueberall in den Ausstellungen pulsierte das frische Leben unserer Zeit, das in allen seinen Aeusserungen zum weiten Beobachtungsfeld des Malers geworden.

Auch culturgeschichtlich hatte diese Kunst ihre feste Basis. In einer Epoche, als das sociale Problem, die Arbeitergesetzgebung, die Geister beschäftigte, musste das Arbeiterbild einen wichtigen Raum beanspruchen. Ebenso spricht aus den übrigen Bildern die frohe Stimmung von Menschen, die endlich heimisch in ihrer Welt geworden. Seit auf den böhmischen Schlachtfeldern und im Spiegelsaal des Versailler Schlosses das Deutsche Reich erstanden, hatte Deutschland keine Veranlassung mehr, auf ältere grosse Epochen staunend emporzublicken. Die alte Barbarossa-Sage war zur Wahrheit geworden. Eine Zeit, die Kaiser Wilhelm I., Bismarck und Moltke hatte, fühlte sich den glänzendsten Geschichtsperioden der Vergangenheit ebenbürtig. Der romantisch gestimmten Generation von 1830 war ein

realistisches, mit seiner Welt zufriedenes Geschlecht gefolgt, das, an politische Katastrophen gewöhnt und selbst Geschichte machend, nicht mehr alte Helden, sondern sich selbst im Spiegel der Kunst sehen wollte. War in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die Welt nicht dazu angethan, dass man auch noch abgemalt sie zu sehen wünschte, so schwärmte man jetzt für Modernität, für das pikante Froufrou der Toiletten, für den leuchtenden Kerzenglanz der Soiréen, empfand stolz, wie unendlich weit man es gebracht, stand mit beiden Füssen in der Welt, die den Früheren so grau und farblos, so hässlich und kleinlich erschien. Und weil man das Gefühl hatte, in einer grossen Zeit zu leben, hielt man sie auch wert, nach allen Seiten hin durchforscht und verherrlicht zu werden. Wie die Analyse der modernen Sitten das Theater beherrschte, wie der Roman, nachdem er archäologisch und historisch gewesen, sich seiner eigentlichen Rolle, der zeitgenössischen Sittenschilderung, zuwandte, sahen die Maler ihre vornehmste Aufgabe darin, der Nachwelt ein Abbild dieses grossen Jahrhunderts in documentarischer Treue zu überliefern.

Und heute? Auf die Schriftsteller, die den zeitgenössischen Roman begründeten, sind solche gefolgt, die jede Berührung mit der Wirklichkeit meiden, nur den erstorbenen Klängen versunkener Schönheitswelten wehmüthig lauschen. Ebenso wird in den Bildern alles Zeitgenössische fast instinctiv vermieden. Die einen vertiefen sich in die blütenumwobenen alten Legenden, andere in den zarten entsagenden Mysticismus des Evangeliums. Wieder andere flüchten zu den Primitiven zurück, suchen in die strengen Formen junger Jahrhunderte die Empfindungen dieses alten, raffinierten

Jahrhundertendes zu legen. Selbst die kunstgewerbliche Strömung, die sich anbahnt, hängt mit diesem antirealistischen Geist zusammen. Um nichts zu merken von der Aussenwelt, baut man sich ein künstliches Paradies, in das kein Ton vom Leben des Alltags hereinklingt. Aus weltfrohen Realisten sind wir abermals Romantiker geworden. Welcher Culturwandlung diese letzte Metamorphose entsprang, wird wohl erst späteren Geschlechtern sich enthüllen.

WAS IST FREILICHTMALEREI?

Eigentlich bedeutet das Wort wenig. Ein Bild, das im Freien gemalt ist, kann sehr schlecht, und eins, das im Keller gemalt ist, sehr gut sein. Jede Epoche der Kunstgeschichte hat eine andere Farbenanschauung gehabt, und jede war gleichberechtigt.

Die ältesten Fresken sind in einem hellen, lichten Ton gehalten. Nicht die Illusion der Wirklichkeit wurde erstrebt. Rein decorativ, wie gebleichte Gobelins, sollten sie wirken. Dann kam im 15. Jahrhundert die Freude am glitzernden Glanz dieser Welt. Jedes Ding sollte die ihm eigenen wahren Farben haben. Darum dachte man nicht an Abtönung. Alles funkelt und leuchtet in ungebrochener Kraft. Auf diese mosaikartige Buntheit folgt gegen den Schluss des Jahrhunderts das Streben nach Harmonie. Einer einheitlichen Tonscala, dem „Helldunkel", wird alles Einzelne untergeordnet. Das Licht dient dazu, den Gestalten plastische Rundung zu geben. Und im weiteren Verlauf des Cinquecento drängt der plastische Geist überhaupt die Farbe zurück. Wie Statuen heben sich die Gestalten von einem neutralen grauen Hintergrundton ab. Dann ein Scenenwechsel, und die eigentlich „malerische" Malerei beginnt. Das 17. Jahrhundert, das Zeitalter der Gegenreformation, das nicht an das Auge, sondern an das Dunkel der Empfindung sich wandte, entdeckt die Stimmungskraft der Farbe. Keine Linien gibt es mehr, nur ver-

schwimmende Massen, keinen gleichmässig geometrischen Aufbau, nur eine Gliederung nach Licht- und Schattenmassen. Erst überwog das Dunkel. Grell und scharf ist einzelnes beleuchtet, während anderes schwarz sich im dunklen Hintergrund verliert. Dann, als der Geist der Gegenreformation sich mit dem der Renaissance versöhnte, wurden auch die Bilder sprühend und leuchtend. Jubilierende, lärmend rauschende Farben haben bei Rubens die finsteren Töne Tintorettos verdrängt. Gleiche Unterschiede wie diese Kirchenbilder zeigen die, die für Bürgerhäuser und Paläste gemalt wurden. Schummerig und tonig sind die Werke der Holländer. Ein dunkler, gewöhnlich bräunlicher Gesammtton hält alles Einzelne zusammen. Hell und licht dagegen ist die Scala des Rococo. Nicht auf braun, sondern auf zartes Perlgrau ist alles gestimmt. Mattes Gelb, bleiches Rosa, helles Blau klingen als einzige Farbentöne in die silberne Harmonie herein.

In allen Fällen richtete sich die farbige Haltung der Bilder nach den Räumlichkeiten, für die sie bestimmt waren. Im 15. Jahrhundert lag über den Kirchen noch die feierliche Pracht des Mittelalters. Betäubenden Goldglanz liebte man. Durch bunte Glasfenster rieselte das Licht; ernste Heilige starrten, in Mosaik gemalt, von der Decke hernieder. Dieselbe Farbenpracht, wie sie die Mosaikmalerei oder das Glasbild erreichte, wurde vom Tafelgemälde verlangt. Im späteren 16. Jahrhundert waren die Kirchen monochrom geworden: griechische Tempel gleichsam, von eintönigem Tageslicht durchflossen und mit plastischen Monumenten gefüllt. So durften auch die Bilder keine zu vollen Farben mehr haben, mussten dem hellgrauen Ton der Plastik sich

nähern. Der Kirchenbau der Barockzeit wirkt nicht durch die Schönheit ruhiger Linien. Durch magische Lichtwirkungen sucht er den Geist zu umnebeln. Da scheint der Himmel sich aufzuthun, leuchtender Aetherglanz strömt herab. Weihrauch steigt empor, Palestrina'sche Orgelfugen rauschen daher. So tritt auch in der Malerei die Macht des farbigen Tones der klaren Formenplastik entgegen. Das Licht kämpft mit dem Dunkel. In den flandrischen Kirchen hat es gesiegt. Kein mystisches Halbdunkel gibt es hier. In riesige Prunksäle tritt man. Ueppig festlicher Glanz, goldschimmernder Luxus strömt entgegen. In diese Umgebung passten die strahlenden Bilder des Rubens. Die Werke der Holländer waren nicht für Kirchen, sondern für Stuben bestimmt, für enge braungetäfelte Räume mit kleinen Butzenscheiben. Dem dämmerigen Halbdunkel, das hier herrschte, entsprach die schummerige Tonschönheit der Bilder. Im 18. Jahrhundert waren die Beleuchtungsverhältnisse andere geworden. Hohe, bis zum Boden reichende Fenster führten den Zimmern Licht zu. Die Wände waren weiss getüncht, die Vorhänge und die Stoffe der Möbel in lichtem Ton gehalten. Nur der kühle Silberton heller Malereien konnte in die lichtdurchflossenen Räume des Rococo passen.

Das 19. Jahrhundert schien nach seinem ganzen Wesen berufen, diese Lichtmalerei weiter auszubilden. Denn unser ganzes Leben ist noch heller geworden. Nicht mehr durch kleine bleigeränderte Scheiben, sondern durch grosse Glastafeln strömt das Licht in unsere Zimmer herein. Auch unser Verhältnis zur Natur ward ein viel engeres. Je mehr das Grossstadtleben den Menschen zusammenpfercht, desto mehr sehnt er sich

in die freie Natur hinaus. Die Landschaftsmalerei ward die eigentliche Kunst des 19. Jahrhunderts und musste von selbst das Auge der Maler auf die Beobachtung von Lichtstimmungen lenken.

In der That wurde schon zu Beginn des Jahrhunderts mit prophetischer Klarheit ausgesprochen, was „das grosse Problem, die grosse Eroberung" der modernen Malerei werden würde. Die Kunst der Formen, schrieb 1810 der Hamburger Philipp Otto Runge, hätte bei den Griechen und den Meistern der italienischen Renaissance den Höhepunkt erreicht. Vergeblich sei das Bemühen, sie jemals zu ähnlicher Blüte bringen zu wollen. Dagegen sei das Studium des Lichtes und der Farbe von den älteren Schulen noch nicht ernstlich betrieben. Das müsse für die Neuen der Ausgangspunkt des Schaffens sein, und in der Landschaftsmalerei werde sich der Umschwung vollziehen. Zwei englische Landschafter verwirklichten Runges Programm. Der eine, John Constable, war der Sohn eines Windmüllers, hatte als Müllerbursche tagaus, tagein die Veränderungen des Himmels beobachtet. Das blieb auch für den Maler Constable das Studienfeld. Nicht das zeichnerische Motiv ist in seinen Bildern das Wichtige, sondern das Licht, das die Dinge umspielt. Alles malte er in den frischen, durch die jeweilige Beleuchtung bedingten Tönen. Turner, der grosse Feuerwerker, gieng noch weiter. Wie die Motte kreiste er ums Licht, hielt die flüchtigsten Stimmungen, die seltensten atmosphärischen Erscheinungen fest. Die ersten Dampfschiffe durchfurchten damals die Meere, die ersten Locomotiven sausten über den Boden Englands. Diese neuen Licht-

phänomene des neuen Jahrhunderts fanden in Turner den ersten Dolmetscher.

Doch vorläufig blieben die Meister vereinzelt. Der rein literarische Charakter, den das neue Zeitalter annahm, lenkte auch die Kunst in andere Bahn. Der Maler wollte nicht mehr Maler sein. Er wollte dichten, philosophieren, erzählen. Das Colorieren bildete nur eine unwesentliche Zugabe. Fast ein halbes Jahrhundert dauerte diese literarische Kunst. Und als man endlich sich besann, dass doch der Beruf des Malers ein anderer als der des Schriftstellers sei, stand man vis-à-vis de rien. Alle Tradition war verloren, alle Geschicklichkeit. In den Museen, vor den Bildern der Classiker musste man mühsam wieder die technischen Kunstgriffe erwerben. Das Studium des altmeisterlichen Colorismus begann. Erst dienten die Quattrocentisten, dann die späten Venezianer als Vorbild. Dann kamen die Holländer, hierauf die Spanier an die Reihe. Und die Sache gieng gut, so lange man den Alten auch in der Stoffwahl folgte. Denn es schien natürlich und logisch, dass die Heiligen Bonnats, die Helden Pilotys oder die Venezianerinnen Makarts auch in den Farben, die ihnen die alten Meister gegeben hatten, gemalt wurden. Allmählich aber änderte sich das Stoffgebiet. Nachdem man lange Zeit nur Scenen der Vergangenheit geschildert, begann man darzustellen, was man um sich sah. Courbet trat mit grossen Arbeiterbildern auf. Alfred Stevens brachte seine Scenen aus dem Highlife, Ribot seine mächtigen Marinen. Lenbach schuf in seiner Bildnisgalerie ein gemaldes Heldenepos unserer Zeit. Und nun zeigte sich, dass die Farbenanschauung der alten Meister doch nicht ohne Weiteres auf diese neuen

Dinge übertragen werden konnte. Es ergab sich ein Missverhältnis zwischen Stoff und Stil. Die Grossen des 19. Jahrhunderts wurden von Lenbach gemalt, und doch schienen es Renaissance-Menschen zu sein. In den braunen Galerieton waren sie übersetzt, von der Patina der Jahrhunderte übergossen. Moderne Pariserinnen malte Stevens. Und doch hatten sie nichts von dem duftigen Froufrou der modernen Frau, schienen nicht in hellen Salons, sondern in düsteren, durch Butzenscheiben trübbeleuchteten Stuben zu leben. Ribots Marinen waren Wunderwerke der Malerei; doch nicht über die blauen Fluten des Oceans, sondern durch ein braunes Oelmeer glitten die Schiffe. In Courbets Bildern war die Dissonanz am grössten. Da klopften Arbeiter am Chausseegraben Steine. Und statt in glühende Mittagshitze glaubte man in einen Keller zu blicken. Dort war ein Leichenbegängnis dargestellt. Und statt am Tage schien die Scene in der Nacht zu spielen. Es kam zum Bewusstsein, dass die farbige Haltung der Bilder in Widerspruch stehe mit dem, was das Auge sieht, und es begann das Streben, für die neuen Dinge eine neue Farbenanschauung zu finden.

Die englischen Praeraphaeliten thaten den ersten Schritt. Der Kampf gegen die „braune Sauce“ war der wichtigste Punkt ihres Programms. Bei jedem Bild, lehrten sie, sei genau Ort und Zeit zu beachten. Ein Vorgang, der im Freien spiele, dürfe nicht im geschlossenen Raum, sondern müsse in freier Luft gemalt werden. Selbst die Stunde sei wichtig. Denn bei scharfer Morgenbeleuchtung hätten die Dinge ganz andere Farben als nachmittags oder abends. Bisher hätte man das nicht bemerkt, weil man überhaupt nicht die Natur,

nur schwarzgewordene alte Bilder betrachtete. In Wirklichkeit wären die Bäume nicht braun, sondern grün, die Wolken nicht goldgelb, sondern silbern, die Schatten nicht schwarz, sondern blau. Und gerade so, wie man in der Natur das sehe, sei es in den Bildern wiederzugeben. Die Praeraphaeliten sind also fanatische Freilichtmaler. Hunt malte se in Bild der „englischen Küsten" beim Morgengrauen im Freien fertig. Madox Brown stellte, um sein „Work" zu malen, seine Staffelei in einer Londoner Strasse auf. Wenn trotzdem die Bilder das Gegentheil moderner Freilichtmalerei sind, so ist der Grund der, dass die Praerapheliten zwei unvereinbare Dinge zu verschmelzen suchten. Ebenso wichtig wie das Studium des Lichtlebens war ihnen zeichnerische Präcision. Und das eine schliesst das andere aus. Denn die Atmosphäre erweicht die Formen, lässt die Umrisse zerfliessen, harmonisiert die Farben. Duftig und leicht geht ein Ton in den anderen über. Indem die Praeraphaeliten am zeichnerischen Umriss festhielten, die „Dinge an sich" malten, nicht den feinen, alles harmonisierenden Schleier, den die Atmosphäre darüber breitet, verstiessen sie nicht nur gegen die Naturwahrheit sondern zerstörten auch die künstlerische Haltung ihrer Bilder, kamen nicht über eine unruhige Buntheit hinaus.

Dem Geschmack der Pariser Maler würden daher diese Werke, selbst wenn man sie kennen gelernt hätte, wenig entsprochen haben. Hier kam die Anregung von anderer Seite. Zunächst wurde folgenreich, dass damals Velasquez in den Mittelpunkt des Interesses trat. 1860 war — aus Anlass der zweihundertsten Wiederkehr seines Todestages — in Paris eine Aus-

stellung seiner in Privatbesitz befindlichen Werke veranstaltet worden. Und während man bisher nur „schwarze“ alte Meister gekannt hatte, machte man hier die Bekannschaft eines „hellen“. Denn die Bilder des Velasquez sind nicht auf Braun, sondern auf kühles Perlgrau gestimmt. So wie man selbst die Natur zu sehen glaubte, hatte sie schon ein alter Meister gemalt, und es ist für neue Wahrheiten immer wertvoll, wenn sich classische Belegstellen dafür finden. Eine verwandte Scala hatten die Erzeugnisse des bis dahin verfehmten Rococo. Und schliesslich lernte man auch Werke der Künstler kennen, die damals den Stil des Rococo bestimmt hatten: die Japaner griffen in die Entwicklung ein.

Es waren zu Beginn der Sechzigerjahre massenhaft japanische Farbenholzschnitte nach Paris gekommen. Ihr Bekanntwerden wirkte wie eine Offenbarung. Hier war gefunden, was man suchte. Welch frische Helligkeit und zugleich welch ruhige Tonschönheit hatten diese bezaubernden Blätter. Rothe und grüne Bäume, weisse Schneeflocken, glühende Lampions, gelbe Mondsicheln, flimmernde Sterne, alles war dargestellt. Und nirgends Missklänge, alles zusammengehalten durch jene „grosse Harmonie“, die von den Praeraphaeliten gar nicht, von Courbet und Ribot nur durch falsches Einstimmen auf Braun erzielt war. So wirkten Velasquez, die Rococomaler und die Japaner zusammen, die moderne Freilichtmalerei entstehen zu lassen — und die Fäden in seiner Hand zusammenzuziehen, war Manet berufen.

Er hatte Seemann werden wollen, hatte als Seecadet eine Reise nach Rio de Janeiro gemacht. Der

unendliche Ocean wogte vor seinen Augen. Die Farben waren andere, als er in den Pariser Ausstellungen gesehen. So war er schon Skeptiker, als er nach seiner Rückkehr in Coutures Werkstatt eintrat. Dunkle saftige Farben sollte er mischen, und er sah doch überall nur frischen, leuchtenden Duft. Davon erzählten seine nächsten Bilder. Mit der Gewissenhaftigkeit des Gelehrten studierte er das Weben des Lichtes, suchte mit der Genauigkeit des Naturforschers festzustellen, in welcher Weise die Atmosphäre den farbigen Eindruck der Dinge verändert. Als seine ersten Werke in den Pariser Ausstellungen erschienen, erhob sich ein gewaltiges Schütteln des Kopfes. Es begannen erbitterte Kämpfe. Doch bald hatte die Sonne, Manets Sonne, gesiegt. Die Beobachtung der Naturfarben unter dem Einfluss wechselnden Lichtes ward für ein Jahrzehnt das Problem der Besten.

Zunächst war, nachdem man so lange nur braun gemalt, die Wunderwelt des Pleinair so neu, dass mehrere Jahre lang nur Scenen, die im Freien spielten, gemalt wurden. Strahlen der Sonne, die blinkend durch die Krone der Bäume rieseln, graugrüne, im Sonnenschein brütende Wiesen, das Flimmern glühender Luft, das Spiel der Lichtflecken im Wasser und auf gelbem Sand waren die beliebtesten Vorwürfe. Dann, nachdem man das Sonnenlicht malen gelernt, kamen andere Aufgaben an die Reihe. Man versuchte nach der tagigen Helle die nebelige Morgenfrische und den schwülen Gewitterdunst, das geheimnisvolle Nachtleben und die graue Dämmerung wiederzugeben. Auf die Freilichtbilder folgten solche, die das Weben des Lichtes im Innenraum mit bisher ungeahnter Feinfühligkeit

schilderten. Schliesslich eröffneten die Farbenwunder, die erst unsere Zeit uns gebracht, dem modernen Maler ein neues, nur ihm eigenes Studienfeld.. Noch unsere Grosseltern kannten nur Kerzen und Oellampen. Heute gibt es Gas und elektrisches Licht. Zauberisch ist es, wenn die Gaslaternen ihre flimmernden Strahlen durch die bläuliche Dämmerung werfen ; zauberisch, wenn elektrisches Glühlicht einen Salon durchflutet und mit dem sanften Schein einer Lampe kämpft; zauberisch, wenn bunte Lampions ihr mildes Licht über dunkle Gärten ergiessen oder Raketen knisternd in die Lüfte steigen und wie leichter Goldregen leise zerstieben. Die Kunst als Spiegel ihres Zeitalters musste von diesen Dingen berichten.

Und das ist überhaupt das bleibende Ergebnis. Nicht um Freilichtmalerei, nicht um Wahrmalerei handelt es sich. Die Hauptsache ist, dass der Impressionismus selbständiges Farbensehen lehrte. Unser ganzes Jahrhundert war ein Jahrhundert der Nachahmung. Erst wurden die grossen Zeichner, dann die Coloristen der Vergangenheit imitiert. Nur das galt als schön, was einem schon vorhandenen Schönen glich. Erst die Impressionisten legten die Brille der alten Meister ab. Und nachdem das geschehen, war die Bahn für jedes neue Talent, für jeden neuen Colorismus frei. Wenn heute auf die Wiedergabe der Natureindrücke die frei symphonische Gestaltung coloristischer Werte folgte, wenn man Farben träumt, die es so voll und leuchtend überhaupt nicht auf Erden gibt, wenn statt Wahrheit decorativer Wohlklang erstrebt wird — so konnte das alles erst aus der Schule des Pleinarismus hervorgehen, der den Bann der Galerien brach, den Maler ermuthigte, seinem eigenen Auge, seinem persönlichen Empfinden zu trauen.

WAS DIE MALEREI HEUTE WILL

Das war vor zehn Jahren leicht zu sagen. Da pulste in den Ausstellungen das frische Leben unserer Zeit. Nachdem drei Malergenerationen unter dem Commando der Alten exerciert, war endlich der Bann der Galerien gebrochen, die Freiheit der Lebenden von den grossen Todten erkämpft, ein neuer Stil geschaffen für neue Dinge. Also bedeutete Kunst eine Verherrlichung der schönen Gegenwart. Wenn sich ausnahmsweise metaphysische Bedürfnisse regten, wurden auch solche Stoffe in die Formen des Naturalismus gekleidet.

Heute ist auf die Wirklichkeitsfreude eine Abkehr von der Gegenwart gefolgt. Aus dem Grau des Alltags träumt man in ferne Schönheitswelten sich hinüber. Hellas und das alte Land der Romantik ist wieder die Seelenheimat der Maler. Selbst bei realistischen Stoffen ist die veränderte Marschroute kenntlich. Früher wollte das moderne Zeitgemälde nur schlichte Wiedergabe der Wirklichkeit sein. Heute nähert es sich dem Sacralbild. Durch Triptychonform, durch ernste monumentale Linien wird biblisch-feierliche Wirkung erstrebt. Die Landschaften waren Abbilder eines Naturausschnittes unter dem Einfluss bestimmten Lichtes. Jetzt haben sie weniger die Absicht, die Welt zu spiegeln, als uns die Welt zu entrücken. In heilige Haine wird man geführt und in lachende Auen, über denen der Friede erster Schöpfungstage ruht. Inmitten dieser vorweltlichen unentweihten Natur rasten Menschen, die auch nicht der

Gegenwart, die keinem Zeitalter angehören, sondern nur Aeusserungen, „Gesten“ der Landschaft sind. Das Porträt hatte Momentaufnahme sein wollen, suchte flüchtige — seelische oder körperliche — Bewegungen zu erhaschen. Heute stellt man die Leute in festgemauerter, hieratischer Ruhe dar, sei es, dass jene Profilstellung gewählt wird, die im frühen Quattrocento die Kunst beherrschte, oder die Frontalstellung, die schon den Werken der Byzantiner ihre feierliche Starrheit gab.

Die verschiedensten Erklärungen wurden für die Wandlung gesucht. Erst wurde von Neuidealismus oder Neuromantik gesprochen, und theilweise traf dies das Rechte. Gewisse seelische Bedürfnisse liess der Impressionismus unbefriedigt. Er dachte mit Courbet, die Phantasie sei Lüge und die sichtbare, greifbare Wirklichkeit die einzige Muse. Den documentarischen Stoffen entsprach die documentarische Farbe. Der hatte das Tageslicht, der das künstliche Licht, der den Schleier der Dämmerung gemalt. Doch sind Sonne und Mond, Elektricität und Gas die Gottheiten unserer Zeit? Ist unser Innenleben eine illustrierte Zeitung? Gibt es nicht Formen und Farben, hehrer und leuchtender, als sie der Alltag zeigt? Die Impressionisten beantworteten diese Frage nicht, und darum erfüllten ihre Bilder nicht ganz die Wünsche derer, denen es nicht genügte, das, was das Auge sieht, wahr interpretiert zu sehen, sondern die nach einer anderen, über die Natur hinausgehenden Schönheit lechzten.

Solch eine selbstsichere, von grosser Cultur getragene Schönheit liegt in den Werken der alten Meister beschlossen. Der Impressionismus war stolz, deren

drückendes Joch beseitigt, neue, selbständige Kunst statt todter Wiederholungen erzeugt zu haben. Doch etwas anderes ist es, ob man die Alten copiert oder als feinsinniger Amateur ihren Blumengarten durchwandert. Scheuklappen können wir uns, um die Vergangenheit nicht zu sehen, nicht anlegen. Tausend Künstlergenerationen waren vor uns da. Durch das Medium der Kunst empfinden wir das Leben. Auf die Selfmademans folgen also die, deren Schaffen weniger ein Schaffen, als ästhetisches Geniessen alter Kunst ist. Das wollte das Wort Decadence besagen, das neben der Bezeichnung Neuromantik in Schwung kam.

Doch es erweckt die Meinung, als sei auf den Kräfteverbrauch plötzlich thatlose Ermattung gefolgt. Solches Greisenthum ist unserer Epoche fremd. Die hohe Blüte des Kunstgewerbes, der Stand der graphischen Künste, der Aufschwung des Fresco und der Glasmalerei zeigt, wieviel neues, junges Leben emporspriesst, zeigt, mit welch zielbewusster Kraft die Kunst den Aufgaben sich zuwandte, denen die vorangegangene noch nicht nahte. Damals stand im Mittelpunkt das „Bild an sich“. Geschmacklose Neuheit oder planlose Nachahmung beherrschte das Kunstgewerbe. Das Bild war zu befreien aus seiner Einzelhaft. Der Raum selber musste zum Kunstwerk werden. Und dieser Ouverture wird das Weitere folgen. Auch von der Bühne, dem Variété, der Mode wird der Maler Besitz nehmen. Nicht mehr neben dem Leben, sondern im Leben selbst wird die Kunst dahergehen.

Die graphischen Künste bieten, was der Impressionismus nicht bot. Denn dieser buchte nur die Aeusserlichkeiten des Lebens. An die Seele mit ihren

Sehnsuchtsträumen, mit all ihren Angstgefühlen dachte er nicht. Jetzt sucht die Kunst den Ausdruck zu prägen für die neuen Empfindungen, die ein neues Zeitalter brachte. Und diese Aufgabe fiel stets mehr der Griffelkunst als dem Oelbild zu. Der Impressionismus hatte sie aus ödem Frohndienst befreit, sie selbständig gemacht und fähig, jedem Druck der Künstlerhand zu folgen. Jetzt dankt sie durch den Pionnierdienst, den sie leistet. Alle Ausstrahlungen der modernen Seele brechen sich in diesem Prisma am farbigsten. Das Krauseste, Dunkelste nimmt Form an. Die geheimsten Wallungen werden aufgefangen.

Die Thätigkeit für das Fresco und die Glasmalerei rief das Gefühl für die Einheitlichkeit der Künste, für den Begriff des Gesammtkunstwerkes wach. Vorher giengen Architektur und Malerei getrennt ihre Wege. Das 19. Jahrhundert, auf seine stilechte Wiederherstellung alter Bauten so stolz, hatte den Popanz einer Decorationskunst erzeugt, die ohne Rücksicht auf den Baustil den Stil der Oelmalerei auf Fresco und Glasbild projicierte. Der Gegenwart ward bewusst — in Frankreich und England — dass Formen- und Liniensprache des Gebäudes den Stil der Bilder bestimmt.

Im Pantheon und in gothischen Kirchen wurde diese neue Farben- und Liniensprache geboren, und wenn sie, die feste Mauer verlassend, auch des Staffeleibildes sich bemächtigte, so forderte der Impressionismus selbst einen solchen Rückschlag heraus. Denn in seinem Streben, den Einfluss des Atmosphärischen darzuthun, hatte er den Umriss geleugnet. Die „heilige Schönheit der Linien“ war ihm fremd. Selbst für die reine, ruhige Farbe hatte er, mit Lichtproblemen beschäftigt, wenig

Sinn. Nach dieser Seite musste die Gegenbewegung gehen. Linie und farbige Fläche verlangten wieder ihr Recht.

Wurde die Farbe vorher durch die Beleuchtung bestimmt, so ordnet sie jetzt decorativen Zwecken sich unter. Nicht mehr Wahrheit ist ausschlaggebend, sondern Wohlklang, frei symphonische Gestaltung coloristischer Werte. Und der Musik der Linien wird mit gleicher Begeisterung wie früher den Capricen des Lichtes gelauscht — der Musik jener Linien, die der Säulenstil, der Stil gothischer Dome enthüllte. Heiligenscheine liebt man, die wie zackige Strahlenkränze das Haupt umgeben, wogendes Frauenhaar und wallende Pferdemähnen, Hutbänder, die in flatterndem Linienspiel das Gesicht umrahmen, Lilien, die lothrecht aus der Landschaft aufwachsen, schlanke Kerzen, steifhalsige Schwäne und schmal aufwachsende gothische Häuser, Felsen, die in scharfen Horizontalen sich hinlagern, Aehren, phantastische Schlinggewächse und das verschnörkelte Geäst der Bäume. Die Gräser auf der Wiese geben zu steil aufsteigenden, die Meereswogen zu gewundenen Linien Anlass. Die Wolken, früher ätherische Gebilde, werden heraldisch stilisiert. Buchten, Mulden und Thalsenkungen durchfurchen in geschwungenen Linien die Erde. Dick wie die Bleiränder gothischer Glasfenster sind die Umrisse der Gestalten. Durch Triptychonform wird die Höhenrichtung, das architektonische Gerüst betont. Sogar die Damenmode folgte dem Stil der Kunst. Denn das Corsett Sylphide, das die Hüften wegschnürt, wäre ohne die Glasbilder des Burne-Jones kaum gekommen. Die ephebenhaften Damen, die das Leben zeigt, und die kerzengeraden dünnen Bäume auf den

Fresken Puvis' sind Kinder derselben Geschmacksphase. Liegt nicht Manier darin, einen Stil, der aus architektonischen Bedingungen sich ergab, ohne Weiteres auf das Oelbild zu übertragen? Birgt eine Richtung, die so bewusst wie die gegenwärtige die Natur vergewaltigt, nicht schwere Gefahren? Schon ist die gefühlte Linie zum oft mechanischen Schnörkel, die gefühlte Farbe zur rohen Färbung geworden. Nach der Verkünstelung der Natur wird bald wieder die Naturalisierung der Kunst erfolgen. Doch in solchen Wandlungen liegt das Wesen der Kunstgeschichte. Herr oder Sclave — das ist das ewig wechselnde Verhältnis des Künstlers zur Natur. Und Sache des Historikers ist nicht, sich als Obervormund des Zeitgeistes zu fühlen. Für ihn massgebend sind nur die Worte Spinozas: „Non ridere, non lugere, neque detestari, sed intelligere."

DAS BRESLAUER MUSEUM

Breslau hat den Grundstock zu einem guten Museum. Wer, wie ich einst, nach dem Osten kommt mit dem Gefühl, in eine Wüste verschlagen zu sein, ist erstaunt, hier eine Sammlung zu finden, wo es die merkwürdigsten alten Meister gibt, wo Werke von Boecklin und Dreber, Feuerbach und Gebhardt, Lenbach und Lessing, Max und Preller, Thoma und Zügel hängen. Aus einer Galerie, die so hervorragende Bilder der verschiedensten Zeitalter aufweist, lässt sich etwas machen. Nicht einmal übermässige Gelder braucht man. Man muss nur wissen, was man will, sich über die Aufgaben eines Museums klar sein.

An und für sich sind Museen ja barbarische Einrichtungen. In den alten grossen Epochen kannte man sie nicht. Da gieng man von dem Begriff des Gesammtkunstwerkes aus. Das Bild war ein decorativer Schmuck der Wand, der Theil eines harmonischen Ganzen. Erst als nach dem Zusammenbruch der aristokratischen Cultur das gebildete Bürgerthum in die Kunstpflege eintrat, wurden die Gemälde aus ihrer Umgebung gerissen, damit sie, in Massen vereinigt, gleichfalls der Bildung dienten. Die Werke der alten Meister, die vorher Kirchen und Paläste geschmückt, boten Stoff zur kunstgeschichtlichen Belehrung. Die Bilder der neuen hieng man auf, ohne recht zu wissen, warum, besuchte die Museen, um dort gemalte Novellen zu lesen oder in Geschichte, Länder- und Völkerkunde

unterrichtet zu werden. Erst allmählich besserten sich die Verhältnisse. Je mehr wir überhaupt aus Barbaren Culturmenschen wurden, näherten wir auch in unserer Auffassung der Kunst uns wieder jenen früheren Anschauungen. Von den Künstlern gieng die Bewegung aus. In der Münchener, der Wiener Secession sind die Räume so stimmungsvoll, die Bilder mit so gewähltem Geschmack gehängt, dass man nicht in einer Ausstellung, sondern in der Privatgalerie eines vornehmen Liebhabers zu weilen meint. Die Museumsdirectoren folgten. Auf den Lehrzweck konnte natürlich in öffentlichen Anstalten nicht verzichtet werden. Doch selbst im Museum schliessen die gelehrten Gesichtspunkte die künstlerischen nicht aus. Es ist möglich, die Werke so zu hängen, dass der Besucher beim Durchschreiten der Säle einen Begriff der kunstgeschichtlichen Entwicklung erhält und dass sich gleichzeitig ein ästhetisches Gesammtbild ergibt. Lichtwark in der Hamburger Kunsthalle, Bode und Tschudi in den Berliner Gemäldegalerien haben den Beweis geliefert.

Ist von dem, was in der Welt vorgeht, ein Laut in unser abgelegenes Breslau gedrungen? Ist der Direction bekannt, nach welchen Grundsätzen jetzt Museen verwaltet werden.

Ueber den wissenschaftlichen Gesichtspunkt scheint sie sich klar zu sein. Wenigstens sind, wie es in der Vorrede des Kataloges heisst, für die neueste Auflage von 1898 „alle Ergebnisse der Forschung nach Möglichkeit berücksichtigt worden“. Ganz richtig ist das nicht. Wir sind z. B. über das Leben des Jean de Boulogne, genannt le Valentin einigermassen unterrichtet. Es ist daher falsch, dass sein Name unbekannt und seine

Biographie „in gänzliches Dunkel gehüllt“ sei. Franz-Dreber hiess Heinrich. Es ist daher unrichtig, ihn auf den Bilderrahmen E. Dreber zu nennen. In anderen Fällen ist die Wissenschaft mit zweifelhafter Subjectivität vermischt. Denn ein Katalog soll Thatsachen, keine Urtheile geben. Eine persönliche Ansicht aber ist, dass Menzel „an der Spitze unserer deutschen Künstlerschaft steht“, Tadema das „Leben der Griechen und Römer mit grosser technischer Meisterschaft darstellt“, Schindler „die Stimmungen der Natur mit poetischer Kraft verkörpert“. Auch das Curriculum vitae der Künstler könnte wissenschaftlicher sein. Denn es ist inhaltlos, zu sagen, dass Delobbe seit 40 Jahren „in Paris selbständig thätig ist“, dass Brandt den „Unterricht Pilotys genoss, bis er 1867 ein eigenes Atelier eröffnete“, dass Julius Scholtz „erst verhältnismässig spät dazu gelangte, Studienreisen nach Belgien und Frankreich zu machen“, oder dass Anton von Werner „zur Fortsetzung seiner Studien Reisen nach Paris und Italien unternahm“. Solche Eisenbahnfahrten brauchten nur gebucht zu werden, wenn sie auf die Kunst der Herren einen Einfluss gehabt hätten. Noch weniger kann ich mir denken, wenn es bei Boecklin heisst: „Ein stetes Wanderleben charakterisiert die auf das Jahr 1848 folgende Periode“, oder wenn von einem Landschafter gesagt wird: „Ursprünglich Jurist, vertauschte er erst als Referendar diesen Beruf mit dem des Künstlers und begab sich in dieser Absicht nach München“. Arnold Boecklin, deutsche Schule, und Karl Boltze, deutsche Schule, liest sich auch sehr komisch. Man sollte endlich einsehen, dass jeder Künstler, selbst der kleinste, eine Individualität ist und der Zusatz

„deutsche Schule“ einen Zopf bedeutet, den wir aus den Zeiten tiefster Barbarei herüberschleppten.

Auch für die Bilderbeschreibungen müsste eine andere Methode gefunden werden. Wenn ein Verbrecher verfolgt wird, erlässt der Staatsanwalt einen Steckbrief: 48 Jahre alt, 1 Meter 70 gross, graues, spärliches Haar, Schnurrbart, schlechte Zähne, Warze auf der Nase, schwarzer Filzhut und brauner Ueberzieher. Wenn ein Hund gesucht wird, liest man in der Zeitung: Entlaufen ein Pudel männlichen Geschlechts, halbgeschoren, weisser Fleck auf der Brust, Nickelhalsband, hört auf den Namen Ammi. Ganz denselben Wert haben Bilderbeschreibungen wie diese: „Nach rechts eine sanft aufsteigende und mit frischem Schnee bedeckte Bergwiese, auf der hie und da verstreute Felsblöcke liegen; an ihrem Rande ein Waldstreifen mit herbstlich gefärbtem Laub, dahinter Bergzüge, deren vorderster mit Nadelwald bestanden ist. Der entfernter liegende trägt eine dichte Schneelast. Verstreute Nebelstreifen verhüllen nicht allein theilweise den Hintergrund, sondern ziehen sich auch vorn zwischen den Steinen, rechts sogar dicht am Boden hin.“ Gewiss müssen solche Inventare von den Beamten des Museums geführt werden; wenn ein Bild gestohlen wird, gewinnen sie die Bedeutung des Steckbriefs. Aber da man in der Hauptsache es mit Kunstfreunden, nicht mit Dieben zu thun hat, lenke man im gedruckten Katalog das Auge der Leute auf die künstlerischen Qualitäten der Bilder hin, suche durch Einleitungen einen Begriff vom geschichtlichen Werdegang der Kunst zu geben. Dass diese erziehliche Aufgabe im Vordergrund steht, hat auch die Generaldirection der Berliner Museen schon

anerkannt, indem sie den grossen, für den Fachmann bestimmten Katalogen die kleinen „Führer“ zur Seite stellte.

Doch das alles nebenbei. Die Hauptsache ist: Wenn ein Museum einen Katalog herausgibt, der mit wissenschaftlichen Prätentionen auftritt, so sollte auch beim Ankauf und der Anordnung der Bilder nach wissenschaftlichen Grundsätzen verfahren werden. Ein Museumsdirector braucht gar kein Verhältnis zur Kunst zu haben. Aber er muss für den Ausbau seiner Sammlung ebenso pflichtgetreu sorgen, wie ein Bibliothekbeamter für die Vervollständigung seiner Bibliothek. Nun gibt es über die Kunst des 19. Jahrhunderts eine Reihe von Büchern. Um nicht persönlich zu werden, nenne ich nur den letzten Band von Springers Handbuch, das Buch von Rosenberg und das von Gurlitt. In allen diesen Werken sind die repräsentierenden Männer der verschiedenen Epochen verzeichnet. Der Director legt sich ein Register der Namen an, achtet auf diejenigen, die in seinem Museum noch nicht vorkommen, und bemüht sich, sobald die Mittel es erlauben, die Lücken auszufüllen.

Weiter ist die Individualität des Museums zu beachten. Es muss den localen Verhältnissen angepasst sein, sich von der Hamburger Kunsthalle ebenso unterscheiden, wie Breslau von Hamburg, das heisst: in einer eigenen Abtheilung ist die Heimatskunst zu pflegen. Und Schlesien hat bekanntlich eine alte, grosse Cultur. Schon im 14. Jahrhundert gab es eine heimische Malerei. Im 15. begannen die Beziehungen zu Franken. Viele Altarwerke, zahlreiche Bildnisse sind Zeugnisse des regen Kunstlebens, das bis tief ins 18. Jahrhundert in

Schlesien herrschte. Und unsere eigene Zeit! Gibt es nicht Schlesier, wie Lessing und Menzel, deren Namen in den Annalen der deutschen Kunst gebucht sind? Stehen diesen Auswanderern nicht Einwanderer zur Seite, bedeutende Fremde, die das Schicksal zu uns verschlug? Leben in Breslau nicht geborene Schlesier, die wir nur beschäftigen müssten, um wie ehedem eine „einheimische Malerschule“ zu haben? Welch eine Galerie würde entstehen, wenn man die Werke aller dieser Meister von Hans Pleydenwurff bis auf Willmann von Lessing bis in die Gegenwart systematisch zusammenstellte und durch Aufträge — etwa die Bildnisse verdienter Männer — planvoll vermehrte. Und welchen Einfluss könnte eine solche Sammlung auf unser ganzes Kunstleben üben. Denn wir wissen seit Lichtwark dass es, der Kunst den Boden zu ebnen, einer besonderen Politik bedarf, dass die Liebe zur Heimat, die Pflege alter Tradition die vornehmsten Hilfsmittel sind. Man zeige dem Breslauer, welch grosse heimische Kunst es einst in Schlesien gab, und sein Stolz wird geweckt auch heute eine solche Kunst zu besitzen. Er sieht eine Landschaft dargestellt, wo er gerne weilte; sieht ein Stück altes Breslau, das er noch gekannt hat; war mit dem Maler eines Bildes persönlich befreundet. All das sind Anknüpfungspunkte, der Kunst einen Boden zu bereiten.

In Anbetracht dieses pädagogischen Gesichtspunktes weise ich auch die patriotische Kunst nicht ab. Nur ist bei diesen Werken äusserste Vorsicht nöthig. Wir wissen aus dem Zeltgarten und von Liebich, dass jeder Verwandlungsartist beklatscht wird, der in der Maske des alten Kaisers oder des Kaisers Friedrich

erscheint. Mag die Leistung als solche noch so dumm sein — die Zuschauer jubeln, weil sie den alten Kaiser und den Kronprinzen sehen. Ebenso ist es bei diesen Bildern, und gedankenlos unter andere gereiht, können sie daher einen ganzen Lehrplan durchkreuzen, weil das Publicum, für den Stoff begeistert, den Unterschied zwischen Kunst und Unkunst vergisst. Selbst in Berlin, der Centrale des Patriotismus, erkannte man das. Direktor von Tschudi machte seiner vorgesetzten Behörde verständlich, dass Schlachten- und ähnliche Bilder, so löblichen Zwecken sie dienen, doch in ein Museum so wenig gehören, wie Lauffs Dramen in die Literaturgeschichte, und sie wurden von der Nationalgalerie theils an das Zeughaus, theils an die Provinzialmuseen abgegeben. Breslau ist die zweitgrösste Stadt Preussens. Kann es nicht auch ein Zeughaus errichten? Oder wenigstens die Abtheilungen „Patriae“ und „Artibus“ trennen, um anzudeuten, dass wir den Unterschied, den die Berliner machen, auch schon erfasst haben. Die Werke von Camphausen, Anton von Werner, Hindorf, Eschwege, Werner Schuch u. a. giengen ja nicht verloren. In einem Saal vereint, könnten sie zu Recruten-Instructionsstunden dienen.

Hat Herr Director Janitsch diesen naheliegenden Gedanken einmal gehabt? Hat er in einer stillen Stunde sich gefragt, was ein Mann wie Lichtwark aus dem Breslauer Museum gemacht hätte? Lichtwark hätte nicht nur die patriotische Unkunst auf geschickte Weise beseitigt, er hätte auch in die Kunstabtheilung nur Werke zugelassen, die in ein Museum gehören. Denn wie gesagt: Ob einem Museumsdirector eine Kunstrichtung „gefällt“, ist gleichgiltig. Sein Ziel muss sein,

dass die Sammlung einen möglichst vollständigen Ueberblick über die Geschichte der Kunst gewährt. In das Breslauer Museum scheinen die guten Sachen, die ich anfangs anführte, nur durch Zufall gekommen, so wie zuweilen ein blindes Huhn eine Perle findet. Wenn überhaupt bei den Ankäufen ein Gesichtspunkt obwaltet, ist es der, alle Extreme zu vermeiden. Prells Wandbilder enthalten das Programm des Hauses. Weder gut noch schlecht, weder begeisternd noch abstossend, ist er einer der Künstler, an denen man mit lauwarmer Hochachtung, Bismarck würde sagen, mit absoluter Wurschtigkeit, vorbeigeht. Und weder Fisch noch Fleisch ist das Meiste, was unter Herrn Janitsch erworben ward. Bartels, Marr, Speyer, es sind ja gute Namen. Aber was sollen ihre Werke, wenn Liebermann und Stuck, Uhde und Klinger fehlen. Entweder man kaufe die Führenden oder beschränke sich auf die Schlesier, die mindestens ebenso Gutes wie Marr, Speyer und Bartels schaffen. Nur des Friedens halber Compromisswerke aufhängen, heisst den Zweck eines Museums so sehr verkennen, wie wenn ein Bibliothekar, statt für Zola, Gottfried Keller oder Hauptmann zu sorgen, die Werke von Ohnet, Philippi oder Fulda anschaffen wollte. Und welchen Erwägungen mögen wir die paar ausländischen Bilder verdanken? Hier lautet die Frage: Entweder hat das Museum die Mittel, eine Vertretung der ausländischen Kunst anzustreben; dann muss es abermals für die Vertretung der führenden Meister sorgen. Oder es hat diese Mittel nicht, dann soll es überhaupt auf das Ausland verzichten. Wie ein Hohn auf alle Wissenschaft aber wirkt es, wenn von Franzosen Gudin und Delobbe, von Holländern Koeckoeck und die Rosenboom, von

Norwegern Eilif Peterssen, obendrein mit einem Lindenschmit-Bild, vertreten ist.

In vielen Fällen kann der Herr Director antworten: Dass diese Werke hier hängen, die gar nichts bedeuten oder planlos in das Museum gekommen scheinen, ist nicht meine Schuld; sie sind mir geschenkt worden. Ja, Herr Director, desto schlimmer. Wenn eine Stadt das Glück hat, reiche Bürger zu besitzen, die für die Kunst etwas thun können, so ist es Pflicht des Fachmannes, ihren Geschmack zu leiten. Zu diesem Zwecke wurde er angestellt. Er wartet nicht, bis man ihm etwas schenkt, sondern er suggeriert den Gebern, was sie schenken sollen. Wenigstens gehen Bode, Lichtwark und Tschudi so vor, und die Erfolge ihrer Kunstpolitik sind bekannt. Wenn Herr Geheimer Commerzienrath Eichborn einen Köster stiften will, so sagt man ihm, dass das nette Bild doch keine Lücke des Museums ergänzt und dass er seine Mittel nutzbringender anwenden könnte. Wenn Herr von Korn Wohlgefallen an dem Bild von Delobbe hat, so macht man ihn aufmerksam, dass für dieselbe Summe ein historisch bedeutsames Werk zu haben wäre. Oder wenn er Ludwig Pietschs Porträt von Rudolf von Voigtländer schenken möchte, so antwortet man: Verehrter Mäcen! Weder ist Ludwig Pietsch durch die Berliner Sonntagsbriefe, die er für die „Schlesische Zeitung“ schreibt, ein schlesischer Nationalheros geworden, noch gehört sein Schwiegersohn Rudolf von Voigtländer „Deutsche Schule“ zu den Künstlern, die eine Epoche repräsentieren. Verwenden Sie also Ihr Geld, für das ich sehr dankbar bin, zum Ankauf eines brauchbaren Gegenstandes, sonst gewinnen Ihre Gaben die fatale Bedeutung jener

Hochzeitsgeschenke, die, gedankenlos hergegeben, auf Jahre hinaus einem Haushalt zur Last sind, und obendrein zerstören sie mir den wohldurchdachten Plan meiner Anordnung.

Aber hat Herr Janitsch überhaupt einen Plan? Ist von den wissenschaftlichen Grundsätzen, die er im Katalog verficht, ein einziger praktisch bethätigt? Zwar sind die Breslauer Räumlichkeiten einer systematischen Anordnung nicht günstig. Wir wissen längst, dass das Problem des modernen Museumsbaues ungelöst ist, und dass es eine Verlegenheitsaushilfe war, den griechischen Tempel solchen Zwecken zu adaptieren. Aber dass es möglich ist, die unpassendsten Räume zweckmässig umzuändern, zeigten wieder Bode und Tschudi. Herr Janitsch hat eine solche Umgestaltung nie angestrebt. Um die Bilder nach den Grössenverhältnissen unterzubringen, ist jede Wand gut genug. Wirr durcheinander hängen die alten Meister. Da schlägt sich Pleydenwurff mit Italienern und Spaniern der verschiedensten Epochen herum. Dort vereinen sich friedlich Vlamen, Holländer und Franzosen, während aus dem dritten Stockwerk ein altdeutsches Damenporträt herabblickt. Dort platzt unmotiviert das Rococo mit der Biedermaierzeit zusammen. Dasselbe Schauspiel wiederholt sich bei den Neuen. Die Erzeugnisse des Classicismus und des Piloty'schen Prunkstils, der altmeisterlichen Tonmalerei und des Pleinair werden pêle mêle wie Kraut und Rüben serviert. Und was ist mit den armen Schlesiern geschehen? Wenn Willmann Hamburger wäre, hätte er in der Kunsthalle seinen Willmann-Saal. Durch Lichtwark bekannt gemacht, würde er in allen Handbüchern stehen, von allen Leitfäden als ein merk-

würdiger Künstler gefeiert werden, der, 1706 gestorben, schon Dinge vorausnahm, die später Gainsborough brachte. In Breslau verzettelt man seine Werke, ja, vermeldet im Katalog, dass der Vorrath der Galerie noch Willmanns besitzt. Also Bilder eines Meisters, der in keinem anderen Museum der Welt vorkommt, steckt man ins Magazin, und Allerweltsbildern, die jeder haben kann, weist man die besten Plätze der Sammlung an. Ebenso wären Künstler wie Adolf Dressler, Wilhelm Kraus oder der alte Wölfl, wenn sie das Glück gehabt hätten, in Hamburg geboren zu sein, längst „entdeckt". Man glaubt Lichtwark zu sehen, wie er leuchtenden Auges den Leuten die Bedeutung dieser Heimatskunst klar macht und über die Meister schreibt, wie er über Runge, Hermann Kauffmann und Oldach es that. In Breslau gänzliche Lethargie. Planvoll zusammengehängt, würden die Werke ein stolzes Document schlesischen Kunstlebens sein. Auseinandergerissen, wirken sie verwirrend, weil niemand ahnen kann, weshalb unter die Namen, die Lübke nennt, plötzlich solche, die er nicht nennt, sich verirren.

Die decorative Wirkung ist so wenig wie die geschichtliche Reihenfolge beachtet. Wie arbeiten unsere Künstler, wie prüfen sie und wägen sie ab, wenn es gilt, den Bilderschmuck einer Wand harmonisch zu ordnen. Mit welcher Genugthuung, seiner Amtspflicht genügt zu haben, reibt sich Herr Janitsch die Hände, sobald eine Wand nur bepflastert ist. Kleine, so weit aus der Froschperspective zu erkennen ist, feine Landschaften hängen über meterhohen patriotischen Schinken. Der schöne Studienkopf von Hirth du Frênes ist, haushoch postiert, nicht zu sehen. Der 16. Saal enthält

einen Glanzpunkt: die Stelle, wo nebeneinander Max, Boecklin und Thoma hängen, doch alle drei Bilder werden durch Prells Riesenleinwand erdrückt. Dass gewisse Farben sich so wenig vertragen wie Rinderbraten mit Himbeersaft oder Schellfisch mit Plumpudding, scheint Herrn Janitsch ein fremdes Gefühl. Gewiss schätze ich den alten Grafen Kalckreuth als tüchtigen Künstler und als Vater eines noch grösseren Sohnes, aber sein Alpenglühen neben den Tannhäuser des Gabriel Max zu hängen, heisst dieses Max'sche Bild, auf das wir stolz sein könnten, todtschlagen. In dem daneben befindlichen feinen Cabinet, das durch die Verlegung der Lichtenberg'schen Bilderbörse frei wurde, steht der Bacchus von Volkmann. Ein kleines Boecklin-Heiligthum hätte sich schaffen lassen, durch Heranziehung von Skulpturen, etwa der Reliefs von Behrens, noch besonders feierlich gestaltet. Was aber geschieht? Gegenüber vom Bacchus hängen die Bildchen von Passini und Pradilla. Das zeigt schon, dass man den Charakter des Raumes nicht verstand. Und zu beiden Seiten der Statue — Anselm Feuerbach und Erich Erler. Ja, Herr Director Janitsch, gibt es in der Kunst keine Majestätsbeleidigungen, keine Versündigung am heiligen Geist! Jede Skizze, auf der die Hand Feuerbachs ruhte, ist sacrosanct, und in Breslau darf ein nichtiges, vom Kunstverein angekauftes Werk das Gegenstück zur Medea bilden.

Muss man in einem Museum zum Ikonoklasten werden? Beabsichtigt Herr Janitsch das Publicum abzuschrecken, wie jener Orientreisende sich die Fellahs dadurch vom Leibe hielt, dass er ihnen Aloëpillen zu essen gab? Das Cabinet macabre, will sagen die Gips-

sammlung, liesse es fast vermuthen. Denn hier wurden die Farben mit teuflischer Bosheit gewählt. Der weisse ungetönte Gips wirkt auf dem stachelbeergrünen Hintergrund derart, dass es einem, wie der Breslauer sagt, „im Bauche kommt" und man schleunigst diesen Tempel der Kunst verlässt. Nein, solchen Dolus traue ich dem Herrn nicht zu. Aber eine Geschichte fällt mir ein: Ein frühnerer College des Herrn Janitsch, Assistent am Berliner Kupferstich-Cabinet, wurde in Gesellschaft einmal von einer Dame interviewt: „Sagen Sie, Herr Doctor, welchen Zweck hat eigentlich ein Kupferstich-Cabinet?" und gab darauf die offene Antwort: „Gnädige Frau, das habe ich mich selbst schon oft gefragt." Möchte nicht Herr Janitsch auch über den Zweck eines Museums nachdenken?

KUNSTPFLEGE

Die Verstimmung der Künstler gegen die Kunstgelehrten ist ebenso alt wie berechtigt. Sie datiert aus der Zeit, da die Gelehrten sich als Kunst r i c h t e r fühlten, selber des künstlerischen Empfindens bar, die Werke der Künstler wie Schulaufsätze corrigierten. Wir Jüngeren sind von diesem Dünkel frei. Wir wollen nicht die Künstler belehren, nur die Menge für den Künstler erziehen. Darum herrscht auf diesem Gebiet jetzt Friede. Doch auf einem anderen brach der Streit desto heftiger los, und zur Abwechslung haben diesmal die Künstler unrecht. Die Museumsdirectoren, soweit sie mit moderner Kunst zu thun haben, werden angeklagt, nicht so, wie sie müssten, ihres Amtes zu walten. Denn ihrer aller Steckenpferd sei die Kunst des Auslandes. Indem sie die heimische Kunst missachteten, würde der deutsche Künstler materiell und moralisch geschädigt.

Woermann, Tschudi, selbst Lichtwark trotz seiner Hamburgischen Specialitäten entgiengen diesen Angriffen nicht. Und neuerdings hat sich der Zorn gegen Treu, den Director des Dresdener Albertinums, gewendet. Die Bildhauer Dresdens, von der Kunstgenossenschaft, dem Architekten- und Kunstgewerbeverein secundiert, haben an Rath und Stadtverordnete eine Eingabe gerichtet: Mit der Ausländerei müsse es nun genug sein. „Die Bildhauer sehen mit tiefem Bedauern durch unaufhörliche Propaganda die Aufmerksamkeit des Publicums in einer

Weise auf die ausländische Plastik gelenkt, die nicht länger so weiter gehen kann. Immer aufs neue fliessen bedeutende Beträge für fremde Kunst ins Ausland: immer aufs neue wird in der Presse und in öffentlichen Vorträgen das Lob französischer und belgischer Plastik verbreitet. Gegenwärtig ist aber keinerlei Veranlassung mehr, der knapp dotierten heimischen Plastik immer wieder Summen zu entziehen, die doppelt ins Gewicht fallen, weil sie zugleich eine andere Kunst fördern helfen. Die ununterbrochen von Seiten der Kunstgelehrten herbeigebrachten sogenannten Anregungen drohen in Beunruhigungen auszuarten für die heimische Kunst, indem sie immer neue — deutscher Anschauungsweise im Grund fremde — Ideale hinstellen. Die Vergangenheit zeigt, dass das deutsche Volk an künstlerischer Begabung hinter keinem anderen zurücksteht. Vor allem ist keine Kunst jemals zur Blüte gelangt, wo nicht reichliche Kauflust und Kaufkraft den Künstlern die Möglichkeit regen Schaffens gewährten und wo nicht die Theilnahme der Berufenen sich auf die heimische Production concentrierte."

Diese Gesichtspunkte sind gewiss berechtigt. Heimatkunst! Ein sehr schönes Wort! Alle Kunstpflege wäre zwecklos, wenn das, was der Staat dafür ausgibt, nicht dem heimischen Schaffen zugute käme. Die Frage ist nur, ob Nutzen gestiftet wird, wenn ein Museum sich auf den Massenankauf heimischer Erzeugnisse beschränken wollte. Sculpturen erfüllen ihren Zweck viel schöner, wenn sie mitten im Leben, auf freien Plätzen oder in öffentlichen Gebäuden stehen. Der Museumsdirector macht sich verdient, wenn er lehrend und anregend die kaufkräftigen Kreise für die heimische

Kunst interessiert, wenn er immer wieder den Leuten sagt, dass jedes Land die Kunst hat, die es verdient, und dass es Bürgerpflicht des reichen Privatmannes ist, statt mit dummem ausländischen Plunder mit guten einheimischen Erzeugnissen sein Heim zu schmücken. Er hat schliesslich dafür zu sorgen, dass auch das Museum selber sich den Besitz solcher heimischen Werke sichert, deren Nichtvorhandensein eine geschichtliche Lücke bedeuten würde. Weiter darf aber der Localpatriotismus nicht gehen.

Denn ein Museum gehört nicht nur der gerade lebenden Künstlergeneration. Es gehört auch den Künstlern, die nach uns kommen, und nebenbei ein wenig dem Publicum. Neben dem localen kommt der historische Gesichtspunkt in Betracht. Die repräsentierenden Werke der verschiedenen Epochen müssen vorhanden und so geordnet sein, dass jeder beim Durchschreiten der Säle ein Bild der geschichtlichen Entwicklung erhält. Nun sind aus der vorchristlichen Zeit hellenische und römische, assyrische, babylonische und persische Werke da. Es sind aus den späteren Epochen die Italiener ebenso wie die Franzosen, die Niederländer ebenso wie die Spanier vertreten. Also wäre es inconsequent, wenn die Sammlung — international für die früheren Jahrhunderte — für die Neuzeit plötzlich national würde. Schon die Rücksicht, die wir unseren Nachkommen schuldig sind, fordert, dass die moderne ausländische Kunst mit derselben Unparteilichkeit wie früher gesammelt wird. Denn was heute modern ist, ist morgen historisch. Was heute noch billig ist, ist morgen theuer oder unwiederbringlich verloren. Ein Museumsdirector, der nur künstlerische Kirchthurm-

politik treiben wollte, würde von seinen Nachfolgern der Amtsverletzung bezichtigt werden.

Schliesslich ist der erziehliche Gesichtspunkt nicht zu vergessen. Ein Museum darf keine Altersversorgungs-Anstalt, kein Mausoleum für bemalte Leinwand und Marmor sein. Es soll befruchten und Leben wecken, indem es den Künstlern Anregung gibt und den Geschmack des Publicums bildet. Ob aber dazu die heimische Kunst besonders geeignet wäre, ist fraglich. Wenigstens hat die Berliner Nationalgalerie seligen Angedenkens wohl keinen Künstler herangezogen und den Geschmack des Publicums nur verdorben. Nicht einmal Werte im national-ökonomischen Sinne hat diese particularistische Kunstpflege geschaffen. Denn die Papiere, mit denen sie speculierte, sind ausser Cours. Theils erfüllen die Bilder, nach Breslau und Posen geschafft, noch die löbliche Aufgabe, den Geschmack der Provinz zu verschlechtern, nachdem sie es vorher in der Hauptstadt gethan. Theils sind sie in Casinos und Oberpräsidien unschädlich gemacht. Die verausgabten Gelder sind futsch.

Und wahrscheinlich wäre die falsche Capitalsanlage nicht gemacht, ja, wären die unkünstlerischen Maschinen gar nicht gemalt worden, wenn die Landes-Kunstcommissionen und die Künstler besser die ausländische Kunst gekannt und von ihr gelernt hätten, was künstlerisch ist. Denn darüber wollen wir uns nicht täuschen. Es genügt nicht, dass ein Werk „national“ sei, es muss auch künstlerisch sein. Und so viele grosse Einzelpersönlichkeiten Deutschland hat, fehlt uns eine künstlerische Cultur noch immer. Warum, lehrt die

Geschichte. Nicht nur „Ausländerei“ hat die deutschen Fürsten des 18. Jahrhunderts veranlasst, französische Bilder zu kaufen und Italiener oder Franzosen als Akademie-Directoren zu berufen. Die Fremden sollten wieder Cultur in unser armes Vaterland tragen, das der dreissigjährige Krieg zur Wüste gemacht hatte. Solche Wunden vernarben schwer. Noch heute wird man in Paris durch jedes Soustück, das man aus dem Portemonnaie nimmt, an Frankreichs künstlerische Cultur ebenso sehr erinnert, wie an Deutschlands Uncultur durch die Marke jedes Briefes, den man aus der Heimat erhält. Ein Vergleich zwischen der französischen Denkmalplastik und der unserigen wird besser überhaupt nicht gemacht.

Treu ist seines Zeichens Archäolog. Die Werke der Hellenen gaben ihm den Sinn für echte, wahre und grosse Kunst. Und er gehört nicht zu den Maulwürfen, die mit kalter Philologennase die Antike beschnüffeln, nicht zu den „verdienstvollen Specialisten“, denen ihr Ameisenhaufen die Welt bedeutet. Er lebt auch im Leben. Die Werke der Hellenen enthüllten ihm auch, was an dem Schaffen der Gegenwart echt, wahr und gross ist. Er hat über Meunier geschrieben, den gewaltigen Belgier, und über Rodin, den Michelangelo unserer Zeit. Er hat erkannt, dass Bartholomés Todtenmonument eine neue Aera der Denkmalplastik eröffnet, und hat von den Deutschen Klinger und Hildebrand als diejenigen ausgerufen, die dem Ziel echter, wahrer und grosser Kunst sich am meisten nähern. Als Museumsdirector liess er den Worten auch Thaten folgen, trug Sorge dafür, dass einige Werke dieser Meister —

Originale und Abgüsse — in die Dresdener Sammlung kamen. Den Kunstjüngern der Zukunft ist damit besser gedient, als wenn er die gesammte Production derer erworben hätte, die heute gegen ihn agitieren.

GESCHMACKSVERBILDUNG

Es ist eine alte Geschichte, doch bleibt sie ewig neu. Wir bringen es in Deutschland zu keiner künstlerischen Cultur, weil alle Bestrebungen gerade von denen durchkreuzt werden, die zur Mitarbeit am Werke berufen wären. Da sitzt in Hamburg Alfred Lichtwark und predigt. In allen Tonarten sagt er den Leuten, was für gebildete Barbaren wir sind und wie verlogen alle Kunstpflege bleibt, wenn die Aesthetik nicht beim Nächstliegenden anfängt: unserem eigenen Körper, unserer eigenen Kleidung, bei dem Stuhl, auf dem wir sitzen, und dem Bett, wo wir schlafen. Mit allen Mitteln sucht er künstlerischen Sinn zu wecken, Auge vor Dingen zu schützen, die den Geschmack verderben. Denn mit dieser Ausrottung der Geschmacklosigkeit muss begonnen werden. Getreide gedeiht nicht, so lange Unkraut wuchert. Die Freude am Echten kann erst kommen, wenn wir das Scheussliche als physischen Schmerz empfinden. Und Lichtwarks Schriften werden viel gelesen. Werden seine Anweisungen befolgt? Verstopfen nicht gerade die sich die Ohren, deren Pflicht es wäre, die guten Worte zu schönen Thaten zu machen? Von der staatlichen Unkunstpflege soll nicht die Rede sein. Mein Freund Rosenhagen sprach schon oft von all den Briefmarken, Denkmünzen und Statuen, die nur da zu sein scheinen, um zu verhöhnen, was Lichtwark Schönes über die Medaille und über Denkmalskunst schrieb. Aber ein neu erscheinendes

Sammelwerk nöthigt, die alte Photographenfrage wieder anzuschneiden.

Ein unerschöpfliches Thema! Die Photographen sind da. Ihre Leistungen durch die künstlerische Radierung verdrängen zu wollen, wird Utopie bleiben. Und es ist nicht nöthig. Denn die Photographie kann Kunst im reinsten Sinne des Wortes sein, wie die Amateur-Ausstellungen der letzten Jahre bewiesen. Selbst die Erzeugnisse des Berufsphotographen kann ein künstlerischer Hauch umwittern. Er kann sich dem Porträtmaler nähern; in der Art, wie er die Leute setzt, ihren Kopf beleuchtet, auf den Charakter der zu Porträtierenden eingeht. Lenbachs Geschicklichkeit ist bekannt. Er beobachtet die Menschen, lässt den Apparat arbeiten in dem Augenblick, wo ein Charakterzug, der ihm significant scheint, sich ausprägt, und seine Oelbilder sind Umschreibungen — oft verschlechterte — eines genialen Lichtbildes. In ähnlichem Sinn wäre eine Hochschule für Photographen denkbar. Tüchtige Porträtmaler — für Geld ist alles zu haben — würden den Unterricht ertheilen: psychologisch-ästhetische Praktica; würden die Schüler anleiten, ein wenig in Menschenphysiognomien zu lesen, das Charakteristische herauszufinden und über die Pose sich klar zu werden, in der dies Charakteristische sich am echtesten äussert. Auch eine Sammlung von Nachbildungen guter moderner Bildnisse müsste vorhanden sein: Gelehrte und Kaufleute, Officiere und Schauspieler, schlanke Backfische und dicke Metzgerfrauen. Der Schüler würde sehen, dass selbst das Banalste noch die Uebersetzung in Kunst verträgt, und dass die Thätigkeit des Porträtmalers im Herausarbeiten, nicht im Vertuschen, des

Charakters liegt. Er würde beim Durchblättern seines Musterbuches auch für Pose und Auffassung gewisse Anhaltpunkte finden und durch den Vergleich seines Opus mit ähnlichen gemalten Porträts sich der schlimmsten Geschmacklosigkeiten bewusst werden.

Wie aber liegt es in Wirklichkeit? Gleich das Vorzimmer zeigt, dass die kunstgewerbliche Bewegung des letsten Jahrzehnts an den Photographen spurlos vorübergieng. Das wäre gleichgiltig, wenn es nur um Mode sich handelte. Doch das neue Kunstgewerbe formuliert ein neues Princip. Wir sind ehrliche Leute, geben uns, wie wir sind, bezeichnen als Hochstapler den, der unter klingendem Namen schwindelt. Also verlangen wir auch vom Kunstgewerbe Ehrlichkeit. Kein falscher Prunk soll innere Hohlheit decken. Jedes Stück soll sein, wofür es sich ausgibt. Zweck und Stoff allein sollen die Form bestimmen. Auch zum Classenbewusstsein sind wir endlich erwacht. Wir finden es verächtlich und erbärmlich, für unsere Zimmer noch aus Gips und Pappe Dinge herstellen zu lassen, die einst in Königschlössern aus Marmor und Bronze waren. Ehrt den König seine Würde, ehret uns der Hände Fleiss. Von diesem demokratischen Stolz zeugt unser Kunstgewerbe. Aus Affen höfischer Cultur sind wir Menschen geworden.

Nur beim Photographen sind wir es nicht. Da paradieren all die Säulen und Geländer, Balustraden und wallenden Portièren, durch die auf den Bildnissen der Gründerzeit Banquiersfrauen sich den Schein van Dyck'scher Prinzessinnen geben. Da stehen kippliche Guéridons, wacklige Tischchen und gedrechselte Stühle, so unglaublich, so lächerlich und elend, dass sie der

Ofen ausspeien würde, in den sie gehören. Und der elende Plunder steht nicht nur da. Er ist das künstlerische Beiwerk. Er gibt „Stimmung“. Der Student, sonst so forsch, fühlt sich nicht beleidigt, wenn der Photograph ihm zumuthet, sich neben den Guéridon zu stellen. Die dicke Metzgerfrau tritt auf die Balustrade und spielt Julia, die nach Romeo ausspäht. Der Gelehrte setzt sich, womöglich rittlings, auf das kippliche Stühlchen neben den gedrechselten Nipptisch und hält still, wenn der Photograph ihm als Insignien seines Forscherberufes noch Meyers Conversationslexikon oder Redwitz' Amaranth in die Hand gibt.

Die ernstesten Leute sind beim Photographen wie vom Teufel besessen. Kunstgeschichtlich gebildet, wie sie sind, kennen sie die Worte Millets: „Die Schönheit liegt in der Harmonie des Menschen mit seiner Thätigkeit“ und fanden die Wahrheit auch im Leben bestätigt. Derselbe Bauer, der im Kittel auf dem Acker stolz wie ein König aussah, derselbe Dienstmann, der in seiner blauen Blouse einem urweltlichen Riesen glich, wirkt unbeholfen, lächerlich und linkisch, wenn er am Sonntag-Nachmittag seinen Spaziergang macht. Der Cylinder wird ihm zur Angströhre. Er fühlt sich im ungewohnten Kleide beengt, hat seine natürlichen Bewegungen, den Charakter verloren — den grossen Rhythmus, den die Arbeit dem Körper gab. Dieselbe Kellnerin, die in weisser Schürze, Krügel im Arm, so nett und adrett aussah, blamiert ihren Verehrer, wenn sie aufgedonnert, die Caricatur einer Dame, Unter den Linden geht. Der Gebildete weiss das. Und zieht trotzdem die Feiertagsseele an, wenn er den Salon des Photographen betritt. Er striegelt sich das Haar, dreht sich den Schnurrbart,

lässt sich einen Pelz, der ihm nicht gehört, malerisch um die Schultern drapieren, blickt inspiriert, als würde er einer Offenbarung theilhaftig. Und was von Charakter noch übrig bleibt, tilgt die Retouche.

Man denke sich den Schädel Bismarcks, dieses Wundergehäus, das ein gigantischer Geist sich baute. Die Aederchen, die Wölbungen sind wegretouchiert; wegretouchiert die feinen Falten, von denen jede einzelne Stoff für Lavater hätte sein können, und der nichtssagende Kopf eines Generals bleibt übrig. Nun sind wir ja keine Bismarcks. Aber eine Dosis von Charakter hat jeder. Das Leben hat uns gezeichnet. Der Kopf ist der Behälter der Gedanken, die hinter der Stirne wohnen. Jede Frau, jedes junge Mädchen ist schön, weil sie nur einmal in der Welt existiert, keiner andern gleicht, selbst von ihrer Zwillingsschwester sich durch feine Nuancen unterscheidet. Beim Photographen nimmt jede und jeder die nämliche Pose an, eine der drei Attituden, die der Katechismus des Photographier-Reglements vorschreibt. Die Falten werden geglättet, fehlende Haare ergänzt, Stumpfnäschen gerade gebogen. Und das Auge hat seinen Ausdruck, die Stirn ihre Form, das Gesicht des Backfisches den pikantesten Reiz verloren. Aus dem Schädel des Mannes ist ein Friseurkopf, aus dem Weib eine Puppe geworden.

Das scheint sehr gleichgiltig. Aber es stehen ernste Dinge in Frage. Die böse That, nach Schiller, gebiert fortzeugend Böses. Der Parodierte, seines Wesens Entkleidete kommt dem Photographen nicht grob. Nein, er fühlt sich „geschmeichelt“, setzt das Bild auf ein Nussbaumgestell, hängt es im Plüschrahmen an die

Wand und betrachtet es mit Wohlgefallen täglich. Freilich, ein „Wandschmuck" ist es nicht, der muss „in Oel" sein. Also wird das leere, ausdruckslose Cabinetbild noch ins Leerste, Ausdrucksloseste potenziert. Eine „Kunstanstalt" muss es vergrössern und mit Oelfarbe überkleistern. Mancher kommt sogar auf die Idee, sich malen zu lassen. Und nun wehe dem Künstler! Er kann es anfangen, wie er will, die Photographie war schöner. Das ganze Märtyrerthum unserer Porträtmaler geht auf die retouchierten Photographien zurück. Logisch wäre, dass der Photograph vom Künstler lernte. Statt dessen muss d i e s e r, um den Wünschen zu entsprechen, zum Retoucheur herabsteigen. Der Photograph dictiert d e m die Regeln, vor dem er im Staube zu knieen hätte.

Und noch auf anderem Gebiet droht die Photographie verheerend zu wirken. Nachdem sie uns den Sinn für die Form, den Sinn für Charakter genommen, raubt sie noch den Sinn für die Farbe. Endlich komme ich auf das, was mein Herz bedrückt.

Es ist bekannt, welche dankenswerten Dienste die Photographie der kunstwissenschaftlichen Forschung leistete. Als vor 100 Jahren ein neues plebejisches Geschlecht auf den Schauplatz trat, musste es sich bilden, bevor es Culturträger werden konnte. Auch die Kunst wurde Bildungsstoff. Hatte sie vorher nur den Zweck, Schönheit ins Leben zu tragen, so wurden jetzt die Werke aus ihrer Umgebung gerissen und in Museen magaziniert. An den Universitäten wurden Professuren errichtet, und die Nachfrage nach Abbildungsmaterial ward wach. Dieser genügten zunächst der Lübke'sche Denkmälerschatz und Seemanns Bilderbogen. Die meisten

Dummheiten, die von Kunsthistorikern des 19. Jahrhunderts geschrieben wurden, gehen auf diese Werke zurück. Denn — ganz abgesehen davon, dass die alten Meister nicht im Urtext gelesen wurden, sondern in der ärmlichen Umdeutung, die ein obscurer Zeichner der Cornelius-Zeit ihnen gab — es ist klar, dass ein Rembrandt, ein Velasquez, ein Watteau in Contourstich oder plumpem Holzschnitt jeglichen Reiz verlieren. Alles Gefasel von der Ueberlegenheit des Cinquecento und der Verwilderung des Barock kam daher, dass Seemanns Bilderbogen nur Formenskelette zeigten, also nur Kunstwerken, deren Grösse in der Linie liegt, einigermassen gerecht wurden, nicht solchen, deren Wesen das Licht und die Farbe ist.

Da erschien die Photographie als Retterin. Was Braun in Dornach, Bruckmann und Hanfstängl leisteten, ist über jedes Lob erhaben. Mit einem Schlage war es möglich, die Bedeutung von Kunstwerken, die in der älteren Linienwiedergabe wie Caricaturen wirkten, selbst solchen nahe zu bringen, die Originale nicht kannten. Denn die Fähigkeit der Photographie, die farbigen Reize von Bildern ahnen zu lassen, ist gross. Bräunliche Tönung kann einen Begriff von den goldigen Harmonien des Correggio oder Rembrandt, Schwarzdruck einen Begriff von der vornehmen Monochromie des Velasquez geben. Feine graue Tönung weist auf die zarten silbernen Klänge des Rococo. Was das Lichtbild nicht bietet, ergänzt das Gefühl. Ich bin erstaunt, bei meinen Studenten zu beobachten, wie rasch der Sinn für Farbe sich wecken lässt. Ich zeige ein Braunsches Blatt, gebe die Hauptfarbe an und lasse die Studenten rathen, wie die übrigen Farben sein müssen,

um zu dem herrschenden Ton zu stimmen. So baut das ganze Bild sich farbig vor unseren Augen auf. Für die feinsten Nuancen — unsere ungeschulte Sprache hat ja noch keine Bezeichnungen für die hunderterlei Valeurs, die das Auge sieht — suchen wir neue Worte zu prägen. Ein Geschlecht wächst empor, dem es endlich aufgeht, dass die Anschauung edler Farbe zu den höchsten Genüssen des Lebens zählt.

Und wieder ist Gefahr, dass die Saat zerstört wird. Seit lange arbeitet man an der Vervollkommnung der Farbenphotographie, und manches überraschende Resultat ward erzielt. Namentlich Loewy in Wien stellte Blätter her, die von rein decorativen, in starken, einfachen Farben gehaltenen Bildern keinen schlechten Begriff vermitteln. Aber der Embryo ist noch nicht geboren. Und schon soll er Geld verdienen. „Alte Meister in farbiger Nachbildung“ lautet der Titel eines Sammelwerkes, das, wie die „Zeitschrift für bildende Kunst“, die Litfass-Säule des Seemann'schen Verlags, verkündet, „in der Erziehung der Massen zu malerischem Sehen einen der wichtigsten Factoren der Volkserziehung erblickt und in Anbetracht des billigen Preises auf die weiteste Verbreitung in der Familie, den Schulen und Lehranstalten aller Art wird rechnen dürfen“.

Quod Deus bene vertat! Die Reproductionen sind fürchterlich. Zunächst gestattet das neue Verfahren die Anwendung vor den Originalen noch nicht. Als Vorlage dient eine dumme Copie, die den alten Meister in modernen Publicumsgeschmack umsetzt. Von der Handschrift des Künstlers, von der Arbeit des Pinsels ist also nichts zu spüren. Es ist, als hätten die Vor-

lage jene Porzellangemälde geliefert, die, aus der Zeit tiefsten Kunstverfalles stammend, jedem Besucher der Münchener Neuen Pinakothek bekannt sind. Und sie sind Augenschmaus neben so barbarischer Roheit. Es ist entsetzlich, ekelhaft, gar nicht zu schildern, in welch idiotischer Verballhornung hier die alten Meister erscheinen. Ja, wenn es um Denner und Adriaen van der Werff, um Sichel und Schweninger sich handelte. Aber die Geschändeten, Entmannten heissen Dürer und Rembrandt, Melozzo und Botticelli, del Sarto und Allori, Terborg und Frans Hals. Jede Scheusslichkeit steckt in einem scheusslichen goldgeränderten Passepartout. Eine Mappe im „Secessionsstil“ umhüllt den Zauber. So ist wenigstens Einheitlichkeit gewahrt, und statt der hohen Meisterwerke der Alten glaubt man Kitsch, süsslichen, von der Gartenlaube bestellten Plunder zu sehen.

„Schön ist dasjenige, wovor das Publicum eine instinctive Abneigung hat.“ Auf diese These Goncourts baute der Verleger seinen Plan. Und es ist möglich, das er recht hat, dass gerade wegen ihrer Geschmacklosigkeit die Blätter gefallen. Es wäre traurig. Ideale Güter stehen auf dem Spiele. Um unsere Kinder handelt es sich. Mit gänzlicher Farbenblindheit hat das 19. Jahrhundert begonnen. In langen, mühevollen Etappen hat sich das Sehvermögen verfeinert. Mehr Glück, mehr Genussfähigkeit, mehr Sinn für das Schöne, als uns selber beschieden war, können wir unseren Kindern ins Leben mitgeben, wenn das Erziehungswerk, das Lichtwark begonnen hat, nicht durchkreuzt wird, wenn sie bewahrt bleiben vor dem vergiftenden Anblick von Dingen, die ein auf rohe Instincte specu-

lierender Verleger unter der Maske des Volkserziehers ihnen darbietet. Mögen die Mütter ein wachsames Auge haben. Und auch den Lehrern sei zugerufen: Caveant consules.

DARMSTADT

Ich komme von Darmstadt — mit blutendem Herzen. Wie schön die Welt sein könnte, und wie hässlich sie ist; was die Kunst für uns sein könnte, und zu welchem Popanz wir sie machten, kam mir niemals so zum Bewusstsein. Aeusserlich ist ja nicht welterschütternd, was in der kleinen Residenz sich vollzieht. Ein junger Fürst hat einige junge Künstler berufen, hat ihnen ein Arbeitshaus gebaut und Plätze für eigene Häuser geschenkt. Diese Dinger gedenken sie einzuweihen und laden die kunstfreundlichen Kreise zu dem Feste ein. Wer kommt, wird Darmstadt wenig verändert finden. Es ist noch immer die Stadt mit den weiten, menschenleeren Strassen und den frostig vornehmen Häusern, die Stadt, wo die kleinen Institutsfräulein, von ihrer Pensionsmama gehütet, im Gänsemarsch nach dem Herrengarten spazieren. Gleichwohl schlummern, wie mir scheint, in diesem Boden die Keime einer neuen Cultur. Wer erfahren will, was die Kunst für uns sein könnte — im stillen Darmstadt wird ihm die Erleuchtung werden.

Alles Schöne, was das 19. Jahrhundert brachte, wuchs nicht aus dem Leben, sondern ward dem Leben ertrotzt, im blutigen Kampf von grossen Künstlern dem Banausengeist und dem Bureaukratenthum abgerungen. Denn nur als lästiges Erbe hatten wir die Kunstpflege übernommen, machten zum Bildungsmittel, was einst Schmuck des Daseins gewesen. Die Werke der alten

Meister, vorher Theile einer architektonischen Harmonie, wurden in kunstwissenschaftlichen Findelhäusern zusammengepfercht. In den Kunstverein, in die Ausstellungen gieng man, um gemalte Novellen zu lesen oder in Geschichte, Länder- und Völkerkunde unterrichtet zu werden. Akademien unterhielt man — ohne Rücksicht auf Menschenopfer — weil der Beamtenstaat Malbeamte brauchte, und überantwortete die öffentlichen Aufträge diesen Malbeamten, die wieder unter der Curatel von Oberbeamten, Ministerialräthen und Landes-Kunstcommissionen standen. Die Verlogenheit dieser Kunstpflege zeigte das häusliche Leben. Der Rococoherr umgab sich mit schönen Dingern, weil sein körperliches und geistiges Wohlbehagen es verlangte. Für das 19. Jahrhundert wurde dies lebendige Bedürfnis zu einem aufgekleisterten Ornament. Der Archäologie-Professor sprach über die Venus von Milo und trug dazu Papierkragen, klebrigen Philologenschlips und ausgetretene Stiefel. Der Kunsthistoriker schwärmte amtlich für Tizian und hatte über seinem Schreibtisch einen Oeldruck nach Grützner. Im Museum verzückter Augenaufschlag, pflichtschuldige, durch das Medium von Druckerschwärze vermittelte Begeisterung; zuhause Culturlosigkeit: fettiger Schlafrock und schmutzige Nägel, billiger, in Universalwarenhäusern erstandener Plunder — das war die Signatur der Epoche. Und schliesslich hätte es weder eine hellenische noch eine Renaissancekunst gegeben, wenn die Hellenen und die Renaissancemenschen die Bedürfnisse ihres Lebens von Tietz, Wertheim und Gebrüder Barrasch bezogen hätten.

Die Fürsten trugen — sit venia verbo — an diesen Zuständen nicht die kleinste Schuld. Gewiss.

Mäcene grossen Stils, wie die Vertreter des Gottesgnadenthums, konnten sie nicht mehr sein. Aber es war nicht nöthig, dass sie zu Handlangern ihrer Unsterblichkeit die Allerunfähigsten machten, dass sich Werner und Magnussen, Saltzmann und Knackfuss nennt, was einst Velasquez und Rubens, Michelangelo und Tizian hiess. Früher die vornehmsten Pflegestätten der Kunst, arbeiten heute die Höfe an der Verschlechterung des Geschmackes mit, indem sie das Auge der Menge auf Leute lenken, für die der Künstlertitel nur im Sinne des lucus a non lucendo zutrifft.

All das muss man erwägen, um nach seinem Wert zu bemessen, was in dem kleinen Darmstadt geschieht. Dieser Grossherzog ist ein Phänomen. Ich kann nicht sagen, was ihn zum Künstler machte, aber in der Stunde, die ich mit ihm sprach, vergass ich ganz, in einem Schlosse zu sein, glaubte, den Worten eines vornehmen Amateurs zu lauschen, eines Mannes, der mitten in der Ideenbewegung der Gegenwart steht und das Wort Kunstmäcenat hehrer und schöner als alle Mäcene der Vergangenheit auffasst. Denn was thaten die Medici? Was Maximilian und Ludwig XIV.? Sie liessen durch Künstler sich selber verherrlichen. Ernst Ludwig, anspruchsloser und feiner, bedient sich nicht der Kunst, sondern dient ihr. Kein Schloss hat er gebaut, keine Akademie gegründet, sich nicht mit ordenbesäten Nullen, müden, selbstgefälligen Greisen umgeben. Junge, frische Leute rief er zu sich, den Kopf voll Plänen und das Herz voll Hoffnungen; Künstler, die Beweise ihrer Kraft geliefert und denen er die Möglichkeit geben will, sich auszuleben. Keine das Schaffen hemmende Verpflichtung haben sie. Kein am

Ministertisch erklügeltes Project wird vorgelegt. „Seine Welt zeige der Künstler, etwas, das vorher nicht war und nie wieder sein wird“ — das ist die einzige Forderung. Und keine Märtyrerkrone, nicht Spott und Hohn ist wie anderwärts solchem Schaffen beschieden. Denn was ein Fürst thut, in gutem und schlechtem Sinn, wird von vielen beachtet. Während sonst die, die ihre eigenen Wege gehen, ihr Künstlerthum mit Noth und Verkennung büssen, stehen die Darmstädter, wie die Grossen von einst, mit sich und der Welt im Einklang, da dem Beispiel eines Fürsten auch die Menge folgt.

Aus den Werken, die sie geschaffen haben, strömt dieses Frohgefühl, etwas von Huttens „Es ist eine Lust zu leben“. In dem wunderbaren Park an der Mathildenhöhe zieht das Villenviertel sich hin. Das gemeinsame Arbeitshaus bildet den Mittelpunkt. Rings liegen die Häuser von Olbrich und Christiansen, von Behrens, Habich, Bürck und den anderen, die der Grossherzog nach Darmstadt berief. Ein Restaurant, ein Hôtel, ein Blumenkiosk und ein Festspielhaus gliedern an die Künstlercolonie sich an. Noch ist alles im Werden. Es wird gesägt und gegraben, gehackt und genagelt. Maurer und Zimmerleute, Steinmetze und Gärtner sind in rühriger Arbeit. Und unter ihnen steht, sein kleines Stöckchen mit dem silbernen Handgriff schwingend, so wie Hermann Bahr ihn geschildert hat, Meister Olbrich, Befehle ertheilend mit der ruhigen Sicherheit des Feldherrn.

Am 1. Mai soll alles vollendet sein. Kunst und Natur werden sich zu einem Ganzen verbinden, das seinesgleichen nicht auf Erden hat. Durch ein blumen-

geschmücktes Portal wird man schreiten. Ein Orangen- und Platanenhain wird sich aufthun. Von der Mathildenhöhe wird man hinausblicken ins grüne Land, weit bis auf den Rhein und auf die blauen Höhen des Odenwalds. In magischem Lichtglanz wird alles gebadet sein, wenn man abends aus dem Festspielhaus, grosser Eindrücke voll, in das herrliche Stück Welt hinaustritt. Doch so schön das ist, so sehr es zu geniessendem Träumen ladet — im Vordergrund steht ein sehr ernster Gedanke. Die Ausstellung formuliert ein neues Princip. Das grosse Sehnen unseres Zeitalters nach ästhetischer Cultur findet erstmals seinen classischen Ausdruck.

Noch sind unsere Ausstellungen Barbarei. Man braucht nicht an die zu denken, die lediglich bilderbepflasterte Wände in öder Langweile darbieten. Selbst wenn — wie in der Wiener Secession oder bei Keller und Reiner — decorative Wirkung erstrebt wird, bleibt ein Rest des Bazarhaften, Hergerichteten, Ephemeren übrig. Ausstellungen, die uns lehrten, unser Alltagsleben mit Kunst zu umweben, haben wir noch nirgends gehabt. Auch die Schauspielkunst befindet sich in einer Phase stillosen Ueberganges. Die Stücke, die aufgeführt werden, reden zum Theil die Sprache der neuen Kunst. Aber die scenische Ausstattung hält sich im Geschmack der Meininger, und die Schauspieler, durch die Umgebung beeinflusst, spielen d'Annunzio und Hofmannsthal im Stil von Piloty und Makart. Von unserer Vortragskunst gilt das Gleiche. Wir wollen nicht mehr „Talare reden", nicht todte Wissensfragmente, breite Bildungsbettelsuppe verzapfen. Wir wollen als Menschen zu Menschen sprechen, schlicht über das, was un-

sere Zeit bewegt. Doch im Saale steht ein Katheder. Man besteigt es, zieht ein Manuscript aus der Tasche, und statt zu belebenden Gedanken, kommt es zu einem akademischen Vortrag.

Nach allen diesen Seiten kann die Darmstädter Ausstellung umgestaltend und wegweisend wirken. Das Festspielhaus in seinem neuen Stil kann unseren Schauspielern den Stil der Geberde und der Rede geben, den wir als nöthig empfinden und der in der unpassenden scenischen Umgebung sich noch nicht rein hervorwagt. Die „Conferenzen" können dazu beitragen, unsere verknöcherte Vortragskunst aus den Bahnen schulmeisterlich würdevollen Salbaderns in die lebenspendender Natürlichkeit überzuleiten. Und namentlich, es kann von Darmstadt die Anregung zu einer neuen Interieurkunst ausgehen — nein, zu einer neuen Auffassung unseres Lebens.

Wir alle wissen ja, wo uns der Schuh drückt. Mit Grausen gedenken wir der Jahre, als die neugeadelten Commerzienräthe sich unechte Ahnengalerien anlegten und ihren Embonpoint auf den Sesseln wiegten, auf denen einst Marquisen gesessen hatten. Damals wurde das Bürgerhaus zur hündischen Caricatur des Palastes. Damals kam in unsere Zimmer jene protzige Talmikunst, die in unechtem Material und blödem Unverstand parodierte, was einst in den Schlössern echt, vornehm und schön war. Aus diesem Stadium lächerlichen Mummenschanzes sind wir heute heraus. Wir haben eingesehen, dass der Mensch höher steht als der Affe, dass nur das Echte schön ist und jede Zeit, selbst die ärmste, echte Schönheit erzeugen kann, wenn sie nur wagt, das Einfache, Schlichte höher als schwindelhafte

Surrogate zu schätzen. Doch mit dem Kunstgewerbe hielt die Architektur nicht Schritt. Noch bewohnen wir Häuser, die hinter ruhmrednerischer Façade freudlose, unbequeme Zimmer bergen, Zimmer, die, Gott sei's geklagt, nicht einmal kahl sind, sondern deren Oefen und Fensterstöcke, Plafonds und Thüren in ihrer aufgedonnerten Nichtigkeit jede harmonische Ausgestaltung des Raumes verhindern.

Hier setzen die Bestrebungen der Darmstädter ein. Es war sehr fein vom Grossherzog, dass er seinen Künstlern keine Häuser, sondern nichts als Gelände gab, dass er sie hinstellte vor einen leeren Raum und ihnen sagte: Hic Rhodus, hic salta. Vor wenigen Jahren noch wäre das ein Danaergeschenk gewesen. Da standen die Maler als Historienmaler, Genremaler oder Landschafter im Adressbuch verzeichnet. Um Hausbesitzer zu werden, hatten sie einen Architekten und ein Heer von Handwerkern nöthig. Heute ist wahr geworden, was Cornelius sagte: „Die wahre Kunst kennt kein abgesondertes Fach." Etwas von der Universalität der Renaissancemeister ist wieder in unsere Künstler gekommen. Jeder ist fähig, sich ein Haus zu erbauen und einzurichten, an dem jedes Stück — vom Gartenzaun bis zum Aschenbecher, vom Balkon bis zum Bett, von der Mansarde bis zum Petschaft, vom Dach bis zum Buchdeckel — ein Werk seiner eigenen Hand ist.

Nun, zu einem solchen Heim zu gelangen, das mit seinem Besitzer so organisch verwachsen ist, wie das Gehäuse mit der Schnecke, bleibt für uns andere ein schöner Traum. Aber lernen und Nutzen ziehen können wir trotzdem. Man beachte, mit welcher Feinfühligkeit Architektur und Natur zu einander gestimmt

sind, beachte die ganz neue Sprache dieser Linien, die keinem willkürlichen mathematischen Schema folgen, sondern durch den Charakter der Innenräume bestimmt werden, und sehe namentlich, welch ungeahnte Schönheit diese neue Architektur, die nicht von aussen nach innen, sondern von innen nach aussen baut, den Innenräumen selber verleiht. Hier ist Wohlklang der Verhältnisse. Formen und Farben musicieren. Jedes Ding, schön im einzelnen, ist doch zugleich Theil einer grossen, einheitlichen Harmonie. In solchen Räumen, scheint mir, kann man nicht unglücklich und roh, nur froh, edel und gut sein. Man fühlt den verklärenden Adel, den echte Kunst über das Leben breitet. Fühlt auch, wie wenig wir bisher von allem Comfort des Lebens wussten. Theils hängt das damit zusammen, dass wir als gebildete Barbaren überhaupt keine ästhetischen Anforderungen stellten, lediglich auf die Nahrung unseres Gehirnes bedacht, alle übrigen Sinne verkümmern liessen. Theils damit, dass der kleine Handwerker die Bedürfnisse des Vornehmen nicht kannte, der seinerseits nicht geschult war, ihm die richtigen Anweisungen zu geben. Schliesslich damit, dass fabrikmässige Massenproduction jedes Eingehen auf das Einzelne verhinderte. Jetzt setzt der Künstler ein, und mit einem Schlag kommen ganz neue Bedürfnisse zum Bewusstsein; mit einem Schlag empfinden wir Freude an Dingen, die uns früher gleichgiltig waren, weil nicht mehr das todte Fabrikproduct, sodern die künstlerische Schöpfung zu uns spricht.

Was die Häuser an Raffinements, an Bequemlichkeit, an Comfort enthalten, lässt sich in einem Artikel nicht schildern. Selbst der Verwöhnteste dürfte auf

Dinge stossen, um die er diese jungen Leute beneidet. Allein in dem Arbeitshaus sind neben den Werkstätten Baderäume, Spiel- und Festsäle vorhanden. Ganz wie in den griechischen Thermen. Das zeigt, dass auch bei diesen Dingen der Grossherzog von einem ernsten, schönen Gedanken ausgeht. Er will den culturlosen Nützlichkeitsmenschen, den bedürfnislosen Schulmeistertypus ausrotten, will einem Geschlecht, das an Hypertrophie des Gehirns gelitten, ein anderes folgen lassen, das wie in den Zeiten Griechenlands und den Tagen Leonardos in der harmonischen Ausbildung aller Fähigkeiten des Geistes, der Sinne und des Körpers das Ideal des Menschen erblickt.

Wer an diesen theoretischen Anregungen nicht genug hat, kann auch kaufen. Denn die Colonie stellt nicht nur die Dinge aus, die sie für sich selber geschaffen hat, nicht nur eine Auswahl vornehmer Bilder und feiner Plastiken, die dem architektonischen Ensemble sich einfügen. Sie zeigt auch, was die Darmstädter Handwerker unter der künstlerischen Schulung lernten, erbringt den Beweis, dass sie schon kräftige Wurzeln in das Darmstädter Erdreich senkte, auf alle Gebiete des Schaffens, alle Zweige der Industrie befruchtend und anregend einwirkte. Bettdecken und Schmucksachen, Tischzeug und Vasen, Gläser und Petschafte, Stühle und Schränke, Teller und Töpfe, und was ein jeder nur zu träumen liebt, alles geadelt durch die Kunst, schön in Form und in Farbe, erhält man zu Preisen, wie nur Künstler sie stellen können, die, der materiellen Sorgen enthoben, nicht gezwungen sind, um das goldene Kalb zu tanzen. Und so rufe ich Euch zu: Pilgert nach Darmstadt. Feiert das Fest mit,

das die Maienkönigin rüstet. Huldigt einem Fürsten, der — als einziger heute — Schillers Traum von der ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechtes träumt. Wollt Ihr erfahren, was die Kunst uns sein kann — im stillen Darmstadt wird Euch die Erleuchtung.

DER ARCHITEKTONISCHE EINDRUCK

Im Père Lachaise in Paris steht seit kurzem ein Denkmal: das Monument, das Albert Bartholomé „den Todten“ weihte. Lange bevor man den Pforten des Friedhofes sich nähert, verstummt das Leben. Todtenkränze und Grabmonumente sieht man in den Auslagen der Geschäfte. Dann öffnet sich, in geradliniger Monotonie emporsteigend, die stille Gräberstrasse des Père Lachaise, von ernsten schwarzen Cypressen umsäumt. Und oben blinkt, vom Licht der Abendsonne übergossen, ein ägyptischer Tempel herab. Eine Krypta thut sich auf, in die still ergeben ein nackter Mann und ein nacktes Weib hineinschreiten. Züge von anderen, die der Tod aus dem Leben abruft, schliessen sich an: der verzweiflungsvoll klagend, jener sich aufbäumend; da ein Weib, das in stummem Schmerz die Hände faltet, dort ein anderes, das mit wehmüthigem Lächeln dem Leben einen Scheidegruss sendet. Auf den Todeskampf folgt der Friede. Innig umschlungen ruht im Untergeschoss der Krypta ein junges Paar. Quer über ihrem Leib liegt ein todes Kind. Schützend breitet der Engel der Unsterblichkeit seine Arme über die Schlummernden aus.

Seit der Errichtung von Bartholomés Werk ist der Besuch des Père Lachaise einer der stärksten Kunsteindrücke, die Paris bietet. Neue Perspectiven für die Plastik thun sich auf. Denn keinem einzelnen ist das

Werk geweiht. Nicht dem Patriotismus dient es. Keine Staatsaction wird verherrlicht. Suggestive Lyrik hat die beschreibende Prosa verdrängt. Alles athmet die edle Einfalt, die stille Heiterkeit griechischer Kunst.

Und fast symbolisch ist, dass dieses Todtenmonument gerade jetzt errichtet wurde; in einem Zeitpunkt, der für Frankreich den Tod einer Cultur zu bedeuten scheint. Eines Morgens sah ich im Louvre vor der Venus von Milo einen jungen Maler. Eine Rolle mit Zeichnungen hielt er in der Hand. Fettig und ausgefranst waren die Hosen, zerrissen und ungewichst die Stiefel. Scheu, mit fieberglänzendem Auge blickte er zur Statue empor. Eine ganze Tragödie schien in einer Menschenbrust sich abzuspielen: die Tragödie des jungen Künstlers, der, den Kopf voll Ideale, nach Paris, dem Ziel seiner Sehnsucht, gekommen und nun, mit begrabenen Hoffnungen, halb verhungert und zerlumpt, noch einmal zur Göttin der Schönheit pilgerte, bevor die Seine, die Morgue ihn aufnahm.

Paris ist nicht mehr, was es früher gewesen: nicht mehr die schöne, leichtsinnige, kokette Stadt, die in der Phantasie des Ausländers lebt, die Insel Cythere, von der die Rococomaler träumten. Es ist eine demokratische Stadt des Ringens und der Arbeit geworden. Keine Eleganz gibt es, keinen strahlenden Luxus. Die vornehme Welt zieht sich zurück, überlässt die Strasse den Plebejern. Im Bullier und Moulin Rouge wird noch immer getanzt. Aber ohne Freudigkeit, ohne Lust, nur der paar Francs wegen, die der Impresario dafür zahlt. Was eine Aeusserung frohen Volksgeistes war, ist etwas künstlich Hingepäppeltes, eine mühsame Schaustellung für die Fremden geworden. Bei Maxim soupiert man

für theures Geld. Doch selbst die grossen Cocotten haben nicht den Chic, das Raffinement der Demimonde von früher. Aus den billigen Verkaufshäusern — dem Louvre, Printemps und Bon Marché — stammen die Toiletten. Ueberladen, von barbarischer Buntheit sind die Hüte. Ein Debacle des Geschmackes macht sich fühlbar.

In der Kunst ist das Debacle erstaunlich. Die Völker haben, wie die Einzelnen, Zeiten des Aufschwunges und Zeiten des Niederganges, der Kraftentfaltung und des Brachliegens. Seit Louis XIV. war Frankreich das führende Land. Unsere Fürsten waren stolz, das Versailles des Sonnenkönigs zu copieren. Unsere Maler pilgerten nach Paris, um dort das Aeusserste der Vollendung sich anzueignen, neue Ideen, neue Ausdrucksmittel nachhause zu bringen. Seit einigen Jahren sind allerhand Anzeichen da, dass es mit der Führerschaft der Franzosen zu Ende geht, dass das Alte stirbt und für Neues, das sich vorbereiten möchte, der Boden noch fehlt. Man durchschreite das Musée Luxembourg. Die Werke der älteren Meister sind noch da. Eine Moreau-Ausstellung gewährt Einblick in die Werkstatt dieses einsamen Geistes. Vor den Bildern der Schweden und Finnländer, der Norweger und Russen bleibt man stehen. Zuloaga, der erstaunliche Spanier, fällt auf. Doch von den jüngeren Franzosen hat keiner etwas Neues, Anregendes zu sagen. Im Pantheon wiederholt sich derselbe Eindruck. Sie sind wunderbar, die letzten Bilder des Puvis de Chavannes, namentlich jenes, das die heilige Genovefa darstellt, wie sie in stiller Sternennacht auf das schlafende Paris herabblickt. Doch einen ebenbürtigen Nachfolger

hat er in Humbert nicht gefunden. Man gehe in die Kunstsalons, zu Bernheim Fils und Durand-Ruel, wo ehedem das Fortschrittlichste, Allermodernste zu sehen war. Und man findet bei Bernheim Werke von Maurice Denis, von Ibels und Vallotton — von Meistern also, die lange bekannt sind. Bei Durand-Ruel stellt Georges d'Espagnat aus, ein Monet-Schüler, der über schätzbares decoratives Talent verfügt. Maxime Maufra und Gustave Loiseau gliedern der alten Impressionistenschule würdig sich an. Sonst herrschen noch die classischen Namen: Courbet und Corot, Manet und Sisley, Degas und Renoir, Pissarro und Monet — theils gestorben, theils alte Herren — ragen wie Heroen einer grösseren Vergangenheit herüber. Im französischen Kunstgewerbe fehlt es nicht an einzelnen bedeutenden Meistern. Doch die Centralen sind die Häuser von Bing und Meyer-Gräfe geworden. Ausländisches, deutsches Kunstgewerbe beginnt den Markt zu beherrschen, weil die heimischen Kräfte nicht fähig sind, gleich gut und gleich billig zu arbeiten.

Die Ausstellung des Salons gab von diesem Niedergang der französischen Kunst das traurigste Bild. Man weiss ja, dass der Salon der Champs Elysées kein Gradmesser französischen Kunstschaffens ist. Es war vorauszusehen, dass die Barackenausstellung dieses Jahres noch schlechter als ihre Vorgängerinnen sein würde. Aber ein so trostloser Jahrmarkt, eine solche Missachtung der Kunst ist heute nur noch in Paris möglich. Erst ein Marmorlabyrinth. Statuen jedes Calibers und jeder Güte. Dann eine Flucht von dreissig Sälen, mit über 4000 Bildern von oben bis unten bepflastert. Den Ehrenplatz nehmen haushohe Historien ein, nur mit

den Worten zu kritisieren, die Wilhelm Diez einmal sprach, als ihn Piloty ins Atelier gebeten: Sie, da geht's zu! Alles andere ist, ohne Beachtung der Farbe und Stimmung, einfach nach den Grössenverhältnissen aufgespeichert. Toilettelose Damen stehen und sitzen, liegen auf dem Rücken und auf dem Bauch. Damen in Haus-, Ball- und Strassentoilette, in Negligée oder Gala, sinnen am Kamin, faullenzen auf dem Sopha oder spielen die Laute. Orientalinnen, Nymphen und barmherzige Schwestern; Begräbnisse, Hochzeiten, Kahn- und Schlittenfahrten; Heuernten, Cavalleriescharmützel und Sonnenuntergänge; singende Geistliche und futternde Kinder; Antiquitätenhändler und rauchende Spanierinnen; Stierkämpfer, wahnsinnige Königinnen und sterbende Nonnen; Schlägereien im Wirtshaus, Chorknaben, Husaren und Dienstmädchen; Costümbilder aus der Falstaff-, Rococo-, Empire- und Biedermaierzeit; Väter und Grossväter, die mit ihrem Baby kosen; lebensgrosse Stiere, Leoparden und Schweine; Melonen, Kalbsköpfe und kupferne Kessel; die Geschichte Jesu von der Flucht nach Aegypten bis zur Kreuzigung; Modelle, die sich an- und ausziehen; alte Weiber mit der Schnupftabakdose und am Spinnrocken; süssliche Backfische à la Hermann Kaulbach, rothe Cardinäle à la Holmberg, renommierende Förster à la Grützner — jede dieser Marken ist dutzendfach und in jeder Preislage vorräthig. Dabei handelt es sich keineswegs nur um Kitschmaler, nicht um Alte, die in bequemem Schlendrian von den Coupons ihres Ruhmes zehren. Auch ein guter Theil der Jugend ist da. Aber sie ist nicht jung. Der klare Quell der modernen Kunst ist zu einem träg fliessenden Strome geworden. Ein Epigonenthum

herrscht, dem der Spiritus verflogen und das Phlegma geblieben ist; eine Routinenkunst, die sich fertiger Clichés bedient. Und was mag werden aus den unzähligen Bildern? Wieviel Können, wieviel Kraft wurde gänzlich nutzlos verausgabt? Hier erkennt man, wie logisch es war, dass auf die sinnlose Massenproduction von Oelbildern die kunstgewerbliche Bewegung folgte, die den Künstler wieder in Verbindung mit dem Leben brachte, ihm ermöglichte, nützliche verwendbare Dinge zu schaffen. Hier erkennt man, worin die Grösse der Wiener Ausstellungen liegt, was die Secession, was Hoffmann und Moser geleistet. Durch ihren „kunstgewerblichen G'schnas" haben sie uns Kunst geniessen gelehrt, aus Bildermagazinen Tempel der Kunst gemacht.

Das Durcheinander eines solchen Salons potenziert, die Kunst Partikelchen einer Ausstellung, die alle Gebiete menschlichen Schaffens umfasst — das ergibt das Bild, das die Weltausstellung bietet. Paris wird in diesem Jahr tausende von Gästen beherbergen. Fest wird auf Fest, eine Schaustellung der anderen folgen. Schon jetzt ist es zauberisch schön, vom Trocadero auf das wogende Leben zu blicken, auf die buntgeschmückten, im Lichterglanz prangenden Schiffe, die wie feurige Riesendelphine über die Seine gleiten. Doch wird alles Flittergold, alles Feuerwerk darüber täuschen, dass wir mit dem neunzehnten Jahrhundert auch die Weltausstellungen begraben? Wird nicht die Pariser dieses Jahres — wenigstens die Brüsseler von 1905 — die letzte sein?

Die Weltausstellungen leisteten wichtige, dankbar anzuerkennende Dienste. Als die ersten Locomotiven über die Länder sausten, war es für den Industriellen, den Künstler lockend, sich rasch und bequem an einem

Centralpunkt über das Schaffen des Erdballs zu unterrichten. Heute ist die Production der fremden Länder in ihren wesentlichen Zügen bekannt, und über Einzelnes kann der Fachmann nur auf Special-Ausstellungen Belehrung finden. Denn auf Weltausstellungen ist das Material so zersplittert, dass in jedem Kopf das Gefühl des Mühlrades erzeugt wird. Auch können sie Neues, Werdendes so wenig berücksichtigen, wie die Universal-Warenhäuser Specialitäten führen. Die Pariser Weltausstellung bringt dafür wohl den endgiltigen Beweis. Sie ist, mit der letzten verglichen, nur umfangreicher, weder lehrreicher, noch feiner. Ja, es scheint fast, dass man selber die Sinnlosigkeit des Beginnens fühlte und nur mit Unlust das einmal geplante Project vollendete.

Gleich der architektonische Eindruck enttäuscht. Wie die schwierigste Verbindung herrscht zwischen den einzelnen Theilen der Ausstellung, scheinen die Bauten systemlos über die Riesenfläche verstreut. Ein Glanzpunkt ist da: der Blick auf die Kunstpaläste, den Pont Alexandre und die Kuppel des Invalidendoms. Wäre der Haupteingang hier, hätte sich ein wunderbarer Prospect ergeben. Statt dessen errichtete man die Porte monumentale dicht an der Place de la Concorde und brachte an der Avenue der Champs Elysées ein prosaisches Gitter an. Da, wo das Hauptthor steht, ist es todt, und der Gebäudereihe des Pont Alexandre fehlt der Abschluss. Zola schrieb im „Oeuvre“: „Er forderte, er verlangte mit leidenschaftlichen Gesten die Formel für eine neue Architektur, eine Architektur, die etwas Gewaltiges und Starkes hätte, etwas Einfaches und Grosses, jenes Etwas, das sich schon ankündigte in unseren Bahnhöfen, in unseren Markthallen, in der

kraftvollen Eleganz ihres eisernen Balkenwerks, doch geläutert noch, gesteigert zur Schönheit, verkündend die Grösse unserer Eroberungen.“ Auf der Weltausstellung 1889 wirkten die Maschinenhalle, der Eiffelthurm wie Vorboten dieser neuen Baukunst. Und was damals aufkeimte, hat sich seitdem zu voller Reife entfaltet. Der Organismus einer Maschine, wie der schlanke Leib eines Schiffes, die mächtigen Bogen einer Bahnhofshalle, wie die Construction eines Fahrrades — alles erscheint uns schön, wo aus neuen Bedürfnissen neue, einfache, dem Zweck und dem Material entsprechende Formen erzeugt wurden. Das Frankreich von 1900 konnte eine solche Baukunst uns zeigen: ohne geleimte Ornamentik, ohne leeren Prunk, gross durch Ehrlichkeit, imposant durch Schlichtheit. Und es vereinigt sich alles, was längst überwunden schien, noch einmal zu einer tollen Orgie.

Die beiden Glaspaläste der Gartenbau-Ausstellung sind die einzigen Gebäude, in denen das Material rein und unverfälscht spricht, die einzigen, die eine einfache, in ihrer Zweckmässigkeit imponierende Schönheit zeigen. Sonst lässt die Ausstellung, statt einen einheitlichen Stil zu erstreben, die Stile des neunzehnten Jahrhunderts in ihrer ganzen Buntscheckigkeit aufleben. Besonders an die Napoleon-Zeit klammerte man sich an, griff auf den prunkvollen Baustil des zweiten Kaiserreiches zurück, um äusserlich blendende Wirkungen zu erzielen. In den Kunstpalästen geschah es mit einem gewissen Geschmack. Obwohl alles aus dem Formenschatz Garniers stammt und der Façadenfries nicht die Ausführung in Mosaik verdiente, ist wenigstens Gediegenheit, echte Vornehmheit angestrebt. Dann aber

beginnt der Schwindel, das schluderhafte Arbeiten mit Stuck und allerhand anderen Surrogaten. Von der Napoleon-Zeit zehrend, schwingt man sich nicht einmal zum Niveau einer verständigen Nachahmung auf. Die Details, an den Kunstpalästen fein, sind an den Gebäuden der Invaliden-Esplanade protzig und plump. Was im Napoleon-Stil repräsentierend wirkt, ist hier fade Zuckerbäckerei und hohle Tapezierkunst. Dabei fehlt jeder Sinn für die Gesetze des Materials. Man verwendet Bilder als Surporten und nagelt Vorhänge in die gemalte Leinwand hinein. Schlanke Glieder sind wie zum Hohn mit dummen Capitälen, mit barocken Gesimsen beklebt. Ornamente sind nicht auf die Mauer, sondern auf aufgeleimtes Papier gemalt. Eisenbrücken werden mit Gold überstrichen oder sollen wirken, als ob es Steinbrücken wären. Das Debacle des Geschmacks ist so riesig, dass sich die Reste von 1878 und 1889 wie Ruinen einer besseren Zeit aus der kunstarmen Gegenwart erheben.

Nachdem der Napoleon-Stil durchgekostet, öffnet sich ein anderer Baukasten, und ein Stück Mittelalter steigt empor. Ein paar winklige Gassen, ein paar schmalgiebelige Häuser, auf den Gassen costümierte Landsknechte mit Federbarett und Hellebarde — das wird auf der Weltsausstellung „das alte Paris“ genannt: eine Spielerei, wie sie Deutschland zur Zeit der Renaissance-Costümfeste liebte. Derselbe retrospective Geschmack macht die „Rue des Nations“ zu einem stilistischen Popanz. Die Ausstellung ist bekanntlich nicht nach Ländern geordnet, sondern führt die verschiedenen Wissensgebiete — Unterricht, Kunst, Buchdruck, Maschinenbau, Elektricität, Transportmittel,

Ackerbau, Jagd, Hygiene, Kriegswesen — es gruselt mir beim Schreiben der Worte — in geschlossenen, wilkürlich abgegrenzten Gruppen vor. Und nachdem das Schaffen der einzelnen Völker auseinandergerissen, ergab sich die Nothwendigkeit, für die Länder selbst wieder einen Mittelpunkt herzustellen. So ward der Gedanke der „Repräsentationshäuser" geboren. Die hätten einen Sinn, wenn sie wirklich Repräsentationszwecken dienten, wenn sie Empfangszimmer enthielten für die Mitglieder souveräner Familien, die zum Besuche der Weltausstellung kommen: wenn beispielsweise das österreichische ein paar Säle der Hofburg, das deutsche ein paar Säle des Berliner oder Potsdamer Schlosses copierte. Deutschland hielt auch — wenigstens zum Theil — an dem ursprünglichen Programme fest. Der Kaiser schickte die französischen Bilder, die einst Friedrich der Grosse erwarb — eine der Aufmerksamkeiten, durch die er so oft um die Gunst der Franzosen wirbt. Sonst wünschte niemand zu „repräsentieren", und die Gebäude wurden zu plebejischeren Zwecken verwendet. In einem wird ein Colleg über Baumwollindustrie und Schuhwaren, in einem anderen über Fischzucht, Schnaps- und Spitzenfabrication ertheilt. Im österreichischen ist die Post- und Telegraphenausstellung, auch ein Stück Kunst, das anderwärts keinen Platz mehr fand, untergebracht. Und was das Dümmste an der Sache ist: es wurde zur Bedingung gemacht, dass jedes Land in einem „historischen Stile" baue. Das ist nur denkbar bei Staaten wie Spanien oder Griechenland, deren Bedeutung in ihrer Vergangenheit liegt, nicht bei modernen Völkern, die aus neuen Bedürfnissen heraus, jeden Tag neue

Formen, neue Stil erzeugen. Das Ergebnis war, dass jede Nation hilflos nach einem „heimischen Stil“ suchte und schliesslich so baute, wie der Tourist sich den Baustil der einzelnen Länder denkt.

Italien stellt in kleinlich spielerischer Weise eine Art Marcusdom hin. England bringt einen Bau in englischem Villenstil, Belgien eine Copie des Brüsseler Rathhauses. Ungarn zeigt das Gebäude, das schon in Pest auf der Millenniums-Ausstellung war. Das Geschmackloseste leistet sich Deutschland. Ein Renaissancehaus ist hingebaut in der Art jener Bierburgen, die an der Spree süddeutsches Wesen symbolisieren. Und das Aeussere dieser Pschorrbräu-Halle ist im Rathskellerstil mit gedankenvollen Inschriften geschmückt, die in verschnörkelten gothischen Buchstaben Propaganda für die Flottenvorlage machen: „Unsere Zukunft liegt auf dem Wasser“, „Auf die Flut der Stern des Schicksals weist, Lichte kühn die Anker, Menschengeist“ und andere poetische Umschreibungen gekrönter Worte. Oesterreich baut natürlich barock. Und es lässt sich nicht leugnen, der Bau wirkt sehr nobel. Was nicht sagt, dass die Noblesse auf Rechnung des Architekten kommt. Denn der k. k. Rath Baumann — dem Kenner der intimeren Verhältnisse als das österreichische Factotum bekannt — vermag, wie sein „Wiener Restaurant“ zeigt, selbst nicht das Geringste zu leisten. Die Complimente wegen des Repräsentationshauses sind nicht ihm, sondern Fischer von Erlach zu machen, von dessen reicher Tafel nach Jahrhunderten Brosamen für die Copisten abfallen. Schade! Wie stünde Oesterreich da, wenn ein Mann wie Otto Wagner die Leitung gehabt hätte. Denn die Bedingung des histori-

schen Stils schloss nicht alles Künstlerische, alle Freiheit aus. Andere Nationen wie England und Ungarn haben im Anschluss an Altes doch Gutes, Selbständiges geschaffen. Oder sie kehrten sich überhaupt nicht an den Befehl. Ueberaus keck und lustig ist das finnische Haus mit seinem originellen Oberlicht, seiner graziösen Silhouette. Und das beste Gebäude des ganzen Complexes ist das Repräsentationshaus von Schweden. Das ist kein hohler Prunk, keine schale Copie. Schlicht und gediegen wirkt der einfache Holzstil. Fein und folgerichtig entwickelt sich alles aus dem Charakter des Materials. Schweden und Finnländer — sie erscheinen auf dieser Ausstellung als die Pionniere einer jungen sieghaften Schönheit.

KUNSTGEWERBE UND FRANZÖSISCHE MALEREI

Ueber den Inhalt der einzelnen Abtheilungen ist noch immer kein Urtheil möglich. Denn wohl niemals wurde eine Ausstellung in so unfertigem Zustand eröffnet. Leer starrten am 15. April die Gerüste in die Höhe. Ueber Barrièren sprang man, kletterte über Balken. C'est une honte, sagten die Franzosen selbst, und in der Boite à Fursy wurden Spottgedichte gesungen. Wer die Erlaubnis hatte, das Innere der Gebäude zu betreten, athmete Gipsstaub ein, zerriss sich an Nägeln die Kleider und war Zeuge unglaublicher Scenen. In Räumen, die vollgestopft waren mit Stroh und Kisten, wurde geraucht. Kunstwerke, von ihren Besitzern wie Heiligthümer gehütet, lagen zerbrochen und zerschunden umher. Noch jetzt fehlt jeder Katalog. Keinen Bericht, nur Eindrücke kann man geben.

Zunächst bedauert man wieder die Zersplitterung, die Fehler in der Anlage des Ganzen. Gerade heute, wo alle Künste zum Gesammtkunstwerk zusammenstreben, wäre es neu und schön gewesen, die herkömmliche Trennung von Kunst und Kunstgewerbe fallen zu lassen, Räume herzustellen, in denen man die Atmosphäre eines Zeitalters athmet. Statt dessen wurden wie immer die beiden Abtheilungen getrennt, und das Ergebnis ist das Gewohnte: die Kunstgewerbesäle wirken wie grosse Bazare, die Bildersäle wie die eines überfüllten Museums.

Das Kunstgewerbe ist in den Gebäuden der Invaliden-Esplanade untergebracht. Frankreich dominiert, wenigstens räumlich. Denn an die Pflicht des Gastgebers, für den Platz der Gäste zu sorgen, hat man sich nicht gekehrt. Es ist, als hätte bei einem Diner einer die halbe Tafel für sich, und die anderen quetschten sich, in jeder Bewegung gehemmt, an der anderen Seite zusammen. Auf keiner früheren Ausstellung wurden den Fremden so ungünstige Räume angeboten. Nie wurde so offen gesagt, dass das Ausland nur die wirksame Folie für Frankreich zu sein hätte. Und trotz aller Repressalien ist das erstrebte Ziel nicht erreicht. Es ist möglich, dass das Bing'sche Haus, das erst im Juni eröffnet wird, noch manches Ueberraschende bringt; möglich auch, dass schon jetzt unter den ausgestellten Dingen Gutes sich birgt. Doch es verschwindet unter dem Wust gleichgiltiger, für die modernen Bestrebungen belangloser Sachen. Entweder alte Erzeugnisse — alte Gobelins und alte Metallwaren — sind ausgestellt, so dass man Antiquitätenhandlungen zu betrachten glaubt. Oder es herrscht noch ein plüschblau-sammetrother Cuivre poli-Stil. Jede Verkaufsbude ähnelt der anderen. Auf der Leinwand, die die Räume überspannt, sind dieselben faden Ornamente und Inschriften tausendmal schablonenhaft wiederholt. Schon das gibt den Sälen etwas Kunstgewerbliches im schlechten Sinne.

Dänemark wirkt gut. Italien ist todt, und Spanien bedeckte, als ich das letztemal in der Ausstellung war, seine Erzeugnisse noch mit dem Mantel der christlichen Liebe. Amerika, dessen Kunstgewerbe bekanntlich auf hohem Niveau steht, scheint schon erfasst zu haben, dass auf Weltausstellungen wenig zu holen ist, und be-

schränkte sich darauf, wertlose Exportware zu schicken. Desto imposanter wirkt Deutschland. Auch hier fehlt es nicht an geschmacklosen Dingen. Auf üble Angewohnheiten, wie das Imitieren von Stein in Stuck, hat man bei der Auschmückung der Räume nicht verzichtet. Vielerlei Mittelmässiges war den Transport nicht wert. Aber es tritt so zurück, dass es das Ensemble nicht stört. Die Halle von Seidl, obwohl vieux jeu, ist doch eine verständnisvolle Paraphrase des Alten. Die feinen Interieurs von Riemerschmidt und Bruno Paul, die Kamine und Fliesenbilder von Läuger, die Räume der Vereinigten Werkstätten und der Darmstädter Colonie — alles zeigt, dass Deutschland sich anstrengte, ernste, gediegene Sachen vorzuführen. Die Russen dürfen nach dem, was sie im Kunstgewerbepalast zeigen, nicht beurtheilt werden. Obwohl sie, protegiert und umworben, die besten Räume erhielten, ist ihre Ausstellung nur ein Durcheinander von Dingen, wie sie in Wien vor 20 Jahren gemacht wurden. Dass gleichwohl in Russland frisches Leben sich regt, zeigt der Pavillon am Trocadero, der die Pelzausstellung, Spielwaren, Stoffe und Spitzen enthält. Hier ist schon der Bau etwas ganz Originelles, echt künstlerisch in seiner urwüchsigen Einfachheit. Kein Schwindel, keine sinnlose Ornamentik stört. Jedes Material gibt sich als das, was es ist. Mit den primitivsten Werkzeugen, wie von Menschen der Urzeit, ist alles hergestellt. Von würzig-herbem Geschmack sind die holzgeschnitzten Friese, die Ofenkacheln, die Applicationsarbeiten und Teppiche. Eine solche Ausstellung, einmal nach Wien gebracht, könnte die mannigfachsten Anregungen geben.

Oesterreich, das gerade auf diesem Gebiet hätte

glänzen können, kommt leider nicht zur Geltung. Wir wissen doch, was das österreichische Kunstgewerbe heute leistet; haben nicht vergessen, was schon die Jubiläums-Ausstellung 1898 brachte. Pletschnik, der Wagner-Schüler, hatte damals die Räume geschaffen. Und dieselben Räume — durch die Reproductionen des „Ver Sacrum" bekannt — sieht man heute in Paris. Nur dass sie nicht von Pletschnik, sondern von Baumann herrühren und nicht vornehm, sondern wie ein Trödelmarkt wirken. Hässliche Teppiche hängen da. Ueber einem Portal prangt eine Steinarchitektur, die mit Stoff bespannt ist. Am Treppenaufgang stehen geschmacklose, hölzerne Säulen. Dicht dabei ist ein Metallgitter, ebenfalls mit Stoffen verziert, die schon heute zerrissen sind. Vare, Vare, redde milliones! Sie wären im Lande geblieben, und die Säle würden anständig wirken, wenn man von Wien tüchtige Kräfte hätte kommen lassen. Statt dessen wurde die Arbeit Pariser Firmen übertragen, die sie in schluderiger Hast vollendeten. Auch der Hofrath Scala war seiner Aufgabe nicht recht gewachsen. Schon oft wurde in Künstlerkreisen über ihn geklagt, und die Pariser Ausstellung lässt die Desiderien als berechtigt erscheinen. Scala erfüllte, als er aus dem Handelsmuseum an die Spitze des Gewerbemuseums berufen ward, eine wichtige Mission. Er wusste im englischen Kunstgewerbe Bescheid und machte die Wiener damit vertraut, gerade in der Zeit, als es Anregungen geben konnte. Der grossen Bewegung aber, die sich seitdem in Oesterreich vollzog, ist er nicht gefolgt. Es scheint, dass ihm der selbstständige Blick für die Beurtheilung des Neuen fehlt, dass er nicht recht unterscheiden kann zwischen gut

und schlecht, zwischen Selbstständigkeit und Nachahmung, zwischen Künstler und Geschäftsmann. Copien alter Muster auf einer Weltausstellung vorführen heisst den Raum für gutes Neues versperren. Die Ehre des Ganzen wird durch die Schulausstellungen gerettet. Sowohl die Prager Kunstschule, wie namentlich Wien wirkt ungemein vornehm. Baron Myrbach brachte im letzten Moment den festgefahrenen Karren ins Geleise. Hoffmann streute nach allen Seiten Schönheit und Grazie aus. Sein Interieur und das von Olbrich sind Zeugen des hohen Niveaus, auf dem das österreichische Kunstgewerbe im Jahr 1900 steht. Und welche feinen Sachen liefern die Schüler. Welch frischer Zug ist in die Anstalt gekommen, seitdem Männer wie Myrbach, Hoffmann und Moser an ihr wirken. Die Wiener Placate und Lithographien, Spitzen und Möbel — ich nenne nur den Schrank des Fräulein Unger — gehören zum Schönsten, was die Weltausstellung bietet. Gerade auf der internationalen Arena zeigt sich das Selbständige, das Oesterreichische der Werke.

Die Kunst nimmt zwei Gebäude, das Petit Palais und das Grand Palais, ein, die einzigen Bauten, die das Ausstellungsjahr überdauern sollen. Und hier ist unschätzbares Material vereint. Während die Ausstellung von 1889 sich auf das neunzehnte Jahrhundert beschränkte, wird diesmal — im Petit Palais — auch die französische Kunst der früheren Jahrhunderte gezeigt. In den Sälen stehen die plastischen und kunstgewerblichen Erzeugnisse, und an der Hand der Bilder liesse sich endlich die Geschichte der französischen Malerei schreiben. Eine ebenso lockende wie schwere Aufgabe. Lockend, weil die Werke bei aller Verwandtschaft mit

den gleichzeitigen deutschen und niederländischen Arbeiten doch eine specifisch französische Note — ich möchte sagen: ein seltsames Demimonde-Parfum — haben. Schwer, weil es fast ausschliesslich um namenlose Meister sich handelt, deren Künstler-Individualität erst stilistisch zu umgrenzen wäre.

Im Grand Palais zieht zunächst die französische Kunst von 1789 bis 1889 vorrüber, und auch diese Jahrhundert-Ausstellung bringt wieder manche Entdeckung. Denn es handelt sich bei solcher Rückschau ja nie um feststehendes Material, da unser Verhältnis zu den älteren Meistern einem steten Wandel unterliegt. Je nach den Zielen, die die mitlebende Kunst verfolgt, sucht jedes Zeitalter aus den älteren Epochen sich solche heraus, mit denen es durch seelische Fäden verbunden. Man beobachtet, wie die alte aristokratische Kunst langsam ausklingt, wie die Nachzügler des Rococo sich vergeblich abmühen, noch in der neuen demokratischen Welt Boden zu finden. Frau Vigée-Lebrun zieht ihren Baroninnen die bürgerliche Kleidung der Engländer an. Fragonard und seine Freundin Marguerite Gérard schrauben sich in mühsames revolutionäres Pathos empor. Greuze versucht, streng, spartanisch eisern zu sein. Dann ein Scenenwechsel. Ein junges, plebejisches Geschlecht erscheint. David wird der Maler der blutvergiessenden Freiheit. Prudhon beklagt die Schönheitswelten, die das Plebejerthum zerstörte. In den Bildern Drollings, Pierre Maurins und Leopold Boillys feiert der „dritte Stand“ seine Flitterwochen. Es entsteht eine Volkskunst aus denselben Ursachen wie vorher in England und noch früher in Holland. Dann hebt sich die Gestalt Buonapartes empor. Gros

schreibt das napoleonische Epos. Nachdem dieses ausgeklungen, kommt wieder das Königthum. Gérard wird der Porträtmaler der aristokratischen Gesellschaft, die ihre hierarchische Rangordnung neu herstellt. Die Restauration sucht zunichte zu machen, was die Revolution erkämpfte, und als Protestbewegung stellt der Romantismus sich ein, trägt Feuer, Leidenschaft und lodernde Flammen in die Grauheit des Tages. Die Kunst Géricaults und Delacroix' entlädt sich unter Donner und Blitzen. Müdes Ermatten folgt diesem Orkan, stille Elegik dem himmelstürmenden Pathos. Schliesslich versöhnt sich die Kunst mit dem Leben, richtet häuslich auf dieser Erde sich ein. Courbet malt Modernes mit den Farben der Bolognesen. Manet begründet für das Neue den neuen Stil. Das rollt sich in der Jahrhundert-Ausstellung wie ein Drama ab, illustriert durch Bilder, die, aus Provinzialgalerien und Privatsammlungen stammend, sich bisher fast gänzlich den Blicken entzogen.

An diese Jahrhundert-Ausstellung schliesst sich die Decennal-Ausstellung an: das französische Schaffen von 1889 bis 1899 umfassend. Zunächst — im Lichthof — feiert die Plastik Triumphe. Heute mehr als je ist sie die starke Seite der französischen Kunst, und nur in einem Land, das nie Gelüste nach einer lex Heinze hatte, nie die Sinnlichkeit in die Zwangsjacke steckte, konnte sie zu dieser Blüte gedeihen. Rodin namentlich — in dem Pavillon am Pont d'Alma — tritt in seiner ganzen Grösse hervor. Der rechte Flügel des Gebäudes ist der Malerei gewidmet. Emile Adan, Agache und Aublet; Barau, Jean Berand, Armand Berton, Besnard, Billotte, Blanche, Bonnat und Breton; Carrière, Cazin,

Collin, Cormon, Benjamin Constant, Cottet und Courtois; Dagnan-Bouveret, Damoye, Dawant, Desgoffe, Paul Dubois, Julien Dupré und Carolus Duran; Maurice Eliot, Fantin Latour, Gabriel Ferriet, Friant, Gervais und Gervex; Harpignies, Hébert, Henner und Jeanniot; Laurens, Lefèbvre, L'hermitte, Lunois; René Menard, Montenard, Muenier, Pissarro, Pointelin, Prinet; Raffaelli, Tony Robert-Fleury, Rochegrosse, Roll, Roybet; Toudouze, Vibert, Vollon, Willette — sie alle ziehen mit den Hauptwerken eines Jahrzehnts vorüber. Fast jedem ist eine Wand, vielen ein ganzer Saal gewidmet. Wer die französische Kunst der letzten zehn Jahre studieren will, kann es nur hier.

Gleichwohl zeigt die alphabetische Reihenfolge, dass in dieser Abtheilung mehr ein planloses Durcheinander als historische Klarheit herrscht. Nur das Lebendige, nicht Mumien hätte man hervorziehen sollen, hätte zum mindesten durch die Anordnung klarstellen müssen, welche Werke Ausdruck ihrer Zeit sind und in welchen anderen nur Altes sich auslebt. Denn ein Begriff von den Tendenzen eines Jahrzehnts wird unmöglich gegeben, wenn man Werke von achtzigjährigen und von dreissigjährigen Künstlern, Erzeugnisse der Historienmalerei und des Classicismus, der altmeisterlichen Tonmalerei und des Pleinair wirr durcheinander wie Kraut und Rüben serviert. Dabei fehlt jede Intimität. Nur pomphafte Galerien im Stil der Louvre-Säle dehnen sich aus — gut für grosse Bilder, aber nicht für kleine, die auf diesem Hintergrund jede Wirkung verlieren. Auch die Ueberraschungen sind gering. Noch heute erinnere ich mich des gewaltigen Eindruckes, den die Ausstellung 1889 auf mich machte.

Damals war alles neu. Alle grossen Meister tauchten wie plötzliche Geistererscheinungen auf. Seitdem hat sich im Ausstellungswesen vieles geändert. Statt in vierjährigen Intervallen finden sie jedes Jahr statt. Was nicht nach München kam, war in Berlin oder Wien, in Dresden oder Venedig zu sehen. Also macht man auf der Weltausstellung lediglich ein Repetitorium durch, sieht noch einmal, was man schon kannte. Und wie im Salon ist das Fehlen jungen Nachwuchses fühlbar. An den bekannten Meistern, die die Höhe ihres Schaffens überschritten haben, ist nicht viel gelegen. Nur die Jugend verbürgt die Zukunft. Wo ist sie? Wenn ich mich frage, was ich auf der Ausstellung lernte, inwieweit sie das Bild, das ich vom französischen Schaffen der letzten Jahre mir machte, ergänzt und berichtigt hat; welche neuen Künstler in ein Geschichtswerk aufzunehmen oder für Wiener Ausstellungen zu empfehlen wären, so ist das Ergebnis überaus dürftig.

Neu waren mir L. Simon, dessen Circusscenen mit der Verve des Degas gemalt sind; Eugène Lomont und Paul Thomas, die das Weben der Sonnenstrahlen, die durch geöffnete Thüren in schummerige Räume dringen, mit der Feinheit Hobbemas, doch in ganz modernen kühl silbergrauen Tönen schildern; Hippolyte Fournier, dessen Riesenbild eines betenden Mönches durch erstaunliche Bravour frappiert; H. Thierot, dessen Waldlandschaften mit badenden Nymphen eine feine Eklogenstimmung haben; Antoine Leclerq, der in seinem schleierhaften Weissgrau wie ein bleichsüchtiger Carrière anmuthet; Paul Albert Laurens, wohl der Sohn des Historienmalers, der mit vornehmen Damenporträts und zarten Lampenlichtstudien auftritt. Grösser als

früher hebt die Gestalt Henri Martins sich ab. Von den Werken, die er bringt, ist meines Wissens nur „Vers l'abîme“ in Wien bekannt. Andere, wie die Dante-Vision und das wunderbare Frühlingsbild, dem Tichy die Anregung zu seinem ähnlichen Werke dankt, würden die Ausstellung nicht weniger lohnen. F. Humbert, Puvis' Nachfolger im Pantheon, fällt durch gute Porträts im Sinne Gainsboroughs, Bilder von feinem angelsächsischem Aroma, auf. Die grauen, sehr ästhetischen Damenporträts von Aman Jean und die fast ägyptisch stilisierten von Gandara fesseln durch ihre vornehme Modernität. Boutet de Monvel, mehr als Zeichner denn als Maler berühmt, überrascht durch ein Bild, das wie ein gemalter Gobelin oder wie ein moderner Pisanello wirkt. Auch die merkwürdigen Werke Jean Vebers „Die Gnomen bei der Königin“ und „L'homme aux poupées“ hatte ich noch nirgends gesehen. Eine dankenswerte Bereicherung meiner Kenntnisse, aber für eine Weltausstellung geringe Ausbeute. Frankreich hat — wie beim Kunstgewerbe — die eine Seite der Tafel für sich beansprucht. Gedrängt und gedrückt schieben auf der anderen Seite sich die übrigen Nationen zusammen. Doch wie beim Kunstgewerbe entspricht der räumlichen Ausdehnung nicht die Qualität des Inhaltes. Zahlreiche Wände, obwohl mit Bildern bepflastert, sind leer. Viele Länder könnten weit imposanter als die Franzosen wirken, wenn sie die Möglichkeit gehabt hätten, ihre Truppen gleich vollzählig ins Feld zu schicken.

DAS UNTERGESCHOSS DES GRAND PALAIS

(BELGIEN, HOLLAND, DÄNEMARK, SCHWEDEN, NORWEGEN, SCHWEIZ, RUSSLAND, FINNLAND)

Den linken Flügel des Grand Palais durchschreiten, bedeutet eine Reise um die Welt. Alle Culturvölker des Erdballs von Portugal bis Japan, von Italien bis Norwegen haben sich bemüht, ihr Bestes zu zeigen. Oelbilder, Pastelle, Aquarelle; Feder-, Bleistift- und Kreidezeichnungen; Radierungen, Holzschnitte, Lithographien — es ist alles da, was das Herz sich wünscht. Wenn man gleichwohl schwer über achtungsvolle Langweile hinauskommt, so liegt das theils daran, dass die Durchwanderung einer Saalflucht mit 3000 Bildern mehr an physische Ausdauer, als an Kunstempfänglichkeit appelliert. Theils daran, dass vieles und das Beste durch frühere Ausstellungen bekannt ist, sich schon zum dritten-, viertenmal präsentiert. Schliesslich daran, dass das Hauptinteresse heute dem Gewerbe gehört. Hier ist Werden und Keimen. Hier erproben die frischesten, stärksten der jungen Talente ihre Kraft. Die Malerei hat ihre grossen Probleme gelöst. Sie ruht aus, sagt in abgeklärtem Stil, mit vornehmer Ruhe noch einmal, was sie vor zehn Jahren jauchzend, mit unbändigem Trotz in die Welt schrie.

Es läge nahe, im Anschluss an die Werke die nationalen Unterschiede der einzelnen Völker zu besprechen, jedem Land seinen Platz in der Universal-

karte der modernen Malerei anzuweisen. Doch solche vergleichende Kunstgeschichte würde keinen Artikel, sondern ein Buch ergeben. Auch wäre Neues nicht viel zu sagen. Denn — hat sich wirklich in den letzten Jahren so wenig verändert, oder kommt auf Weltausstellungen Neues, sich Vorbereitendes nicht zu Wort? — es stimmt im Wesentlichen noch das, was ich vor sieben Jahren in meiner Geschichte der Malerei gesagt habe. Manche Abtheilungen wirken wie Illustrationen des dort gegebenen Textes. Statt in allgemeine Erörterungen einzugehen, verzeichne ich also nur die Wandlungen, die sich seitdem vollzogen haben, und nenne die Künstler, die, nach Wien geladen, anregend wirken könnten.

Den Anfang im Untergeschoss macht Belgien, und man geniesst das Gebotene wie einen schweren Lunch mit Porter, Beefsteak und Ei. Denn mit dem Worte „vlämisch" ist noch heute der Charakter der belgischen Kunst umschrieben. Das schwere Blut des Jacob Jordaens scheint noch jetzt in den Malern zu fliessen — natürlich abgesehen von Fernand Khnopff, der inmitten dieses starken Geschlechtes wie der Angehörige einer anderen anaemischen Rasse anmuthet. Er, der Oesterreicher, und Rops, der Ungar, sind Ausnahmen. Auch Evenepoel, der jungverstorbene, erst nach seinem Tod entdeckte Meister, scheint mehr in die Manet-Schule zu gehören. Sonst lieben die Maler wie zu Jordaens Tagen alles Quammige, Fette: feiste Rinder, schwere Lastgäule, dicke Hunde, saftiges Gemüse und speckiges Menschenfleisch. Selbst die Landschaft bekommt unter ihren Händen etwas Behäbiges, Sattes, von Dünger und Regen wie von Speise und Trank genährt

Die Wogen des Meeres fliessen so schwer, als ob sie aus Oel, nicht aus Wasser bestünden. Damit verbindet sich die Freude an saftig-üppigen Farben und eine faustkräftige, robuste Mache. Die grossen Formate herrschen demnach in den belgischen Sälen vor. Man sieht eine Riesenlandschaft von Courtens, die Kuhschwemme von Claus, die gewaltigen Gäule Verweés. Frédéric, in seinem Triptychon, malt eine Cascade nackten Menschenfleisches: dicke, quappige Kinder, Buben und Mädchen, die jubelnd in die Flut des Lebens hinaustanzen, vom Strudel erfasst werden und an den Klippen zerschellen. Der zweite Charakterzug der belgischen Kunst tritt hier hervor. Dasselbe Land, das im siebzehnten Jahrhundert Jacob Jordaens, den Maler der Fressgelage, hervorbrachte, hatte auch den düsteren Pessimisten Pieter Brueghel, den Maler der armen Leute und des Assommoir. Und ein Nachfolger Brueghels lebt noch jetzt. Eugène Laermans hat in seinen Bildern „Der Blinde“ und „Der Trunkene“ Werke von grausigem Ernst, von Brueghel'scher Schärfe geschaffen.

Zur selben Zeit, als in Flandern Jacob Jordaens lebte, malte in Holland Pieter de Hooch. Damit ist angedeutet, welcher Unterschied noch jetzt zwischen beiden Ländern besteht. In Belgien faustkräftige Bravour, hier schlichte Traulichkeit. Dort forsches Drauflosgehen, hier jenes Phlegma, das alle Neuerungen, alle kühnen Versuche meidet, still und selbstzufrieden bei gewohnten, einmal liebgewonnenen Dingen beharrt. Durch hohes Alter wird solch ökonomischer Kraftverbrauch, solch vernünftiges Leben belohnt. Seit meiner frühesten Jugend kenne ich die Namen Apol, Bastert,

Blommers, de Bock, Bosboom, Ten Cate, du Chattel, Henkes, Israels, Klinkenberg, Maris, Mesdag, Ter Meulen, Neuhuys, Sande-Bakhuyzen, Therese Schwartze. Und dieselben Namen stehen noch immer im Katalog. Es ist, als hätte man die Auflage von 1889 neu abgedruckt und auch die nämlichen Bilder geschickt. Holland bietet die seltsame Erscheinung, dass in einer nervösen Zeit Menschen gar keine Nerven haben, dass in einer unruhigen, rastlos suchenden Epoche Maler mit der Beschaulichkeit der alten Meister arbeiten. Nicht einmal Toorop, den zwei Zeichnungen spärlich vertreten, bringt einen erfrischenden Missklang in die vornehme, ein wenig einschläfernde Güte.

Dänemark ähnelt Holland. Dieselbe Schläfrigkeit, dieselbe thatlose Ruhe, dasselbe Sichverkriechen im Nebel. Hier wie dort nichts Sprühendes, Lichtes. Weich wallender Dämmerschein, aus dem die Figuren sich lösen. Nur statt des Phlegmas mehr zitterndes Sehnen, ein wollüstig-wehmüthiges Schwelgen im Traum. An das Stück Erde, das ihm geblieben, klammert der Däne sich mit rührender Zärtlichkeit an. In seinen vier Wänden nistet er sich ein, in jenen altväterischen Zimmern, die so gemüthlich sind, so zu sinnendem Träumen laden, wenn die buntbeschirmte Lampe schummeriges Licht verbreitet, die Cigarette dampft und das Wasser im Theekessel brodelt. Wohl macht auch in Dänemark der „Neuidealismus“ sich bemerkbar. Joachim Skovgaard, mit seinem „Christus im Todtenreich“ und den „Gichtbrüchigen am See Bethesda“ vertreten, bemüht sich, Dänemark eine Monumentalkunst zu schenken. Harald Slottmöller und J. F. Willumsen huldigen einer stilisierenden Symbolistik. Doch ich

gestehe, dass mir dafür — namentlich für Willumsens Chinoiserien — noch das Verständnis fehlt. Für mich sind noch Kroyer und Johansen die repräsentierenden Männer der dänischen Kunst. Kroyer, lieb und gemüthlich in seinen kleineren Bildern, hat daneben einen Zug ins Grosse, der sonst selten in der dänischen Malerei vorkommt. Seine „Sitzung der Kopenhagener Akademie der Wissenschaften" ist wieder eines jener modernen „Regentenstücke", wie nur er sie zu malen weiss. Johansen in seiner stillen Verträumtheit ist ganz Däne. Ein Abend in meinem Hause, der Christbaum, Grossmutters Geburtstag, Mama Geschichten erzählend — nennt er die Bilder, die er nach Paris geschickt hat. Alle sind von früheren Ausstellungen bekannt, und alle haben noch denselben frischen, duftigen Zauber. Irminger, Ilstedt, Johann Rohde, Julius Paulsen in ihren zarten Interieurs und feinen Landschaften — sie sind sämmtlich Persönlichkeiten, jeder vom anderen verschieden, und doch geht durch ihre Werke derselbe discrete Zug, dieselbe leise träumende Wehmuth. Und zwei Jüngere, die in Wien nicht bekannt sind, seien besonders genannt. Der eine ist Ejnar Nielsen, dessen Porträts einer alten Dame und eines kranken Mädchens besonders fein diese dänische Note haben. Der andere, Hammershoy, der das magische Licht, das in halbdunklen Zimmern webt, mit so exquisitem Sinn für Tonwerte schildert. Eine hellgraue Wand, darauf ein Kupferstich in schwarz profiliertem Rahmen; ein weisses Tischtuch, darauf eine blauweisse Tasse; im Hintergrund ein junger Maler, der den Probedruck einer Radierung betrachtet; ein junges Mädchen, das still sinnend am Fenster lehnt — das ist etwa der

Inhalt seiner Bilder, die in ihren kühlen silberigen Tönen so schön sind, wie einst in goldenen die des Pieter de Hooch.

Schweden, von Zorn geordnet, frappiert wie stets durch die erstaunliche Virtuosität, die blendende Geschicklichkeit seiner Maler. Aus dem kleinen gemüthlichen Kopenhagen tritt man in das grossstädtisch rauschende, sinnlich raffinierte Stockholm. Auf die Beschaulichkeit folgt unruhige Nervosität, den stillen Träumern eine Gruppe von Künstlern, die das Flüchtigste, Ungreifbarste, was es gibt — blitzartig wechselnde Bewegungen und alle Bizarrerien des Lichtes — in prickelnd capriciösem Stil commentieren. Zorn hat es fertig gebracht, in seinem Porträt des Königs Oscar ein Werk zu schaffen, das ein Repräsentationsbild und ein Kunstwerk ist. In seinem Tanz vor dem Wirtshaus lebt, athmet, vibriert alles. Sein Porträt einer Bäuerin ist eine Fanfare sprühend leuchtender, rothgelber Töne. Karl Larsson in decorativen Panneaux zeigt die spielende Leichtigkeit, die kokette Grazie seines Pinsels, und Prinz Eugen wird immer mehr der erste Landschafter seines Landes. Sonst sind Oscar Björck, Hanna Hirsch, Richard Bergh mit sehr lebendigen Bildnissen, Nils Krueger, Nordstroem, Axel Sjoberg, Wallander und Wahlberg mit aparten Landschaften da. Namentlich Dämmerungserscheinungen: wenn silberne, gelbe, orangene Lichter über den Spiegel eines Sees oder nächtliche Strassen huschen, buntbewimpelte Gondeln leicht über die Fluten gleiten, das Abendroth über dem Meere spielt, die Sonne ihre letzten Strahlen über dunkle Baumwipfel breitet oder das Licht der Leuchtthürme mit der Dämmerung kämpft — werden mit

gewohnter Meisterschaft geschildert. Und neben diesen Aelteren, die die sprühendsten Lichtphänomene festhalten, stehen Jüngere aus der Schule Karl Larssons, die mehr nach grosszügiger, decorativer Wirkung streben. Gustav Fjaestad, im Wiener Künstlerhaus schon bekannt, hat ein Bild hier, das mächtig wie ein Mosaik aus seiner Umgebung herausleuchtet. Und viel Aehnlichkeit mit ihm hat Herman Norrman, dem ich noch nicht in unseren Ausstellungen begegnete.

Die Marke Norwegens ist wie immer die, dass an jeder Wand ein Ibsen-Porträt hängt und dass sehr viele Schneebilder vorkommen. Nur zahmer, civilisierter sind die Maler geworden, die vor zehn Jahren so derb und ungeschlacht auftraten. Jörgensen, Kolstoe, Krohg, Soot, Gustav Wentzel — sie malen nicht mehr jene hünenhaften Matrosen und Fischer, all jene Riesenbilder, die damals den norwegischen Ausstellungen etwas so Brutales, Herausforderndes gaben. Das Format ist kleiner. Die in allen Tönen des Regenbogens schillernde Farbe hat etwas Geschmeidiges, subtil Weiches bekommen. Die Zeit der künstlerischen Flegeljahre, der grossen Kraftproben ist vorbei, man ist versöhnlich geworden, malt angenehme, gefällige Bilder, die auch im Bürgerhaus hängen können. Selbst die Landschaften haben nicht mehr die asketische Herbheit, die düstere Einsamkeitspoesie von früher. Der Chic hat sich der norwegischen Palette bemächtigt und aus den ernsten Schneefeldern glitzernde Skating-Rinks gemacht. Mit Fritz Thaulow bahnte sich diese Wandlung an, und man bemerkt heute, dass sein Können ein wenig zur Routine geworden, dass die Wellen seiner Weiher ein wenig gefallsüchtig schillern. Neu sind Borgen,

Hennig, Hjerlow und Stenersen in die Phalanx der norwegischen Landschafter eingetreten, und besonders anziehend ist Halfdan Strom, der Lichtstrahlen, die aus stillen Fenstern über einsame Landschaften zucken, dunkelblaue Weiher, nächtliche Himmel und bunte Frauenkleider, die als pikante Farbenflecke sich von dunkelgrünen Wiesen abheben, mit einer an Cazin streifenden Tonfeinheit schildert.

Die nächsten Säle zeigen, dass auch in der Schweiz frisches Leben sich regt. Bisher war von diesem Lande selten die Rede. Koryphäen wie Boecklin wurden zu Deutschland, Künstler wie Robert und Gleyre zu den Franzosen gerechnet. Und auf die Kleineren einzugehen war die Lust gering. Das schöne Werk „Die Schweiz im neunzehnten Jahrhundert", das unter Seippels Redaction erschien, klagt über diese stiefmütterliche Art, mit der die Geschichtschreibung sich der Schweiz gegenüber abfand. Es rühmt, wie viel tüchtige Maler das kleine Land hervorbrachte. Und durch die Pariser Ausstellung wird der Beweis geliefert. Man ist erstaunt, Künstlern wie Louise Breslau, Eugène Burnand, Carlos Schwabe, Charles Giron oder Albert Welti, die sonst immer als Pariser oder Münchener auftreten, unter ihren Landsleuten zu begegnen. Man sieht, dass Sandreuter doch höher einzuschätzen ist, als bisher geschah. Und namentlich in Hodler macht man die Bekanntschaft eines Künstlers von ganz urwüchsiger, herber Kraft. Das Züricher Künstlerhaus besitzt seine besten Sachen. Drei Werke — der Tag, die Nacht, Eurhythmie — vertreten ihn in Paris. Alle frappieren durch einen männlichen grossen Stil, der die Linienrhythmik des Puvis de Chavannes mit der malerischen Wucht Max

Slevogts eint. Es wäre schön, wenn gelegentlich den Wienern die Bekanntschaft Ferdinand Hodlers — genauer als dies jüngst im Künstlerhaus der Fall war — vermittelt würde.

Doch das Hauptereignis der Ausstellung ist, dass die Russen erstmals all ihre Batterien ins Feld schicken. Russland war bisher eine verschlossene Welt. Was auf internationalen Ausstellungen gezeigt wurde, spiegelte veraltete europäische Kunst mit einem Stich ins Barbarische wieder. Nur die Petersburger Kunstzeitschrift „Mir Iskustwa“ und jene kleine Ausstellung, die eine Gruppe russischer Landschafter vor drei Jahren in München veranstaltete, liess ersehen, dass neben dieser altmodischen, charakterlos kosmopolitischen Kunst eine junge, specifisch russische Kunst emporkeimte. In Paris steht man vor dieser Kunst mit derselben Ueberraschung, wie einst vor den norwegischen Werken. Gleich die Eingangshalle mit den Sculpturen Antokolskys bereitet die Stimmung vor. Religiöse Bildwerke überwiegen: Crucifixe, Kirchenväter, Eremiten. Die Streitaxt im Arm, wie ein wilder Urmensch, steht Ermak, der Eroberer Sibiriens, da, daneben mit wehender Schärpe, unwiderstehlich, gewaltig, der grosse Peter. Zwischen ihnen sitzt, ernst repräsentierend, in byzantinischer Feierlichkeit, Alexander III. Und zur Seite dieser Kolosse eine zarte Büste, ein blasses, feines Gesicht mit verschwommenem, träumendem Auge: Nicolaus II., der Däne auf dem Thron der Reussen, der Jacobsen-Mensch in das Land Dostojewskys versetzt. Aehnliche Gegensätze gehen durch die Malerei. Mit wilder, unverbrauchter Kraft treten die einen in die Kunstwelt ein. Mit einer Urwüchsigkeit malen sie und Kühnheit, als sei der

Gebrauch von Pinsel und Farben erst für sie erfunden. Geschichtsbilder sieht man, fast barbarisch, doch von packender Grösse, Schilderungen aus dem Volksleben von düster wunschloser Schwermuth: arme Leute, die, von Polizisten geführt, schwer und gleichgiltig dahintaumeln; Popen, die mit dem Gebetbuch durch einsame Steppen schreiten; Zigeunerkinder, die sich um glimmende Feuer lagern; stierblickende Bauern, die in dumpfer Verzückung vor Crucifixen Gebete murmeln. Jenes Beklemmende, Herzzuschnürende, das über den „Gebrüdern Karamasow" oder der „Macht der Finsternis" liegt, strömt aus den Bildern. Daneben zeigt sich, dass eine tausendjährige Tradition über Russland liegt. Man steht vor einer kirchlichen Kunst, die von den Erzeugnissen unseres Jahrhunderts sich so unterscheidet, wie von den Werken der Renaissancemeister die der Mönche vom Berge Athos; vor einer Kunst, in der, nicht imitiert, sondern kraftvoll gross, die ganze starre Tradition des byzantinischen Mittelalters lebt. Und schliesslich fesseln Landschaften von fast dänischer blutloser Zartheit. Victor Wasnezow, der gewaltige Schöpfer der Kuppelbilder in der Wladimir-Kirche von Kiew, ist unter allen wohl die grösste Erscheinung. Kein Einzelner, sondern der Geist der Kirche hat, scheint es, diese Bilder geschaffen. Noch heute lebt jene goldstrotzende, den Geist umnebelnde Kunst, die einst die Mosaiken der Sophien-Kirche schuf. Doch nicht nur Heiligenbilder von hieratischem Ernst hat Wasnezow gemalt. Er malt Skythen, die mit Lanze und Streitaxt sich bekämpfen; Ritter, die wie Boecklins Abenteurer über einsame Steppen ziehen; Harpyien, die mit Kassandrablick ins Unendliche starren; Parklandschaften,

über denen der romantische Zauber eines zerbröckelnden Rococo liegt, und Wälder, in denen die Geister der russischen Märchen hausen. Nächst Wasnezow fällt Michel Nesterow auf, auch Mönchs- und Heiligenmaler, doch so verschieden von jenem, wie etwa Zurbaran von den Mosaicisten Venedigs. Dann Valentin Serov, machtvoll als Bildnismaler, bestrickend als Landschafter. Und in der Nähe sieht man die Werke Maliavines: Bauern, reckenhaft gewaltig, wie Könige der Urwelt; sieht jenes Bild, das er Le Rire nennt, macbethhafte Weiber, in brandrothe Fetzen gehüllt, mit wahnsinnigem Lachen in die Landschaft hinausgrinsend — das Ganze hingeschleudert mit einer Wucht, neben der Zorns kühnste Bilder ängstlich und glatt erscheinen. Apollinaris Wasnezow, der Landschafter, sei als letzter genannt. Er war längst bekannt als grosser Künstler, der die düstere Oede Sibiriens, seine dunklen Ebenen und unendlichen Urwälder in mächtig einfachem Stil interpretierte. Aber so stark wie diesmal ist er noch nie erschienen. Sowohl die kleineren Bilder, die er im Grand Palais hat, wie die grossstilisierten sibirischen Landschaften, die er als Friesbilder für den Trocadero-Pavillon malte, gehören zum Mächtigsten, was die moderne Landschaftsmalerei schuf.

Unter den russischen Malern sind — das Schicksal ist hart — auch die Warschauer Polen verzeichnet, und ich trat in diese Säle mit besonderer Neugierde ein. Denn die polnischen Schriftsteller sind gross in der Verherrlichung ihrer Maler, schreien mit vollen Backen in die Welt, es gebe eine polnische Kunst, die nichts mit der russischen, österreichischen oder deutschen gemein hätte, sondern durchtränkt sei

vom Saft der heimischen Scholle; eine Kunst, in der die ganze Ritterlichkeit und das ganze Leid dieses heldenmüthigen zerstückelten Landes lebe. Nun, die Gesichter sind polnisch; polnisch auch die Costüme. Es wird viel gekämpft, viel geweint und geschluchzt. Junge Helden sterben. Ahasver irrt obdachlos über die Erde. Aber wodurch diese polnische Thränenstimmung sich von der unterscheidet, die vor einem Menschenalter international war; was in der Anschauung, der Technik die Werke Polnisches haben, frage ich noch jetzt vergebens.

Dagegen bedeutet Finnland eine wichtige Provinz der modernen Kunst. In diesen Sälen lachen die Leute am meisten. Hier werden die dümmsten Witze gemacht. Das zeigt schon, dass es um sehr aparte, sehr originelle Werke sich handelt. Albert Edelfelt mit acht Bildern tritt wie immer besonders hervor. Axel Gallén bringt Proben seiner decorativ stilisierenden nordischen Kunst. Eero Järnefeld entzückt durch duftige Acte und leuchtende Landschaften. Doch auch Magnus Enkkell, Pekka Hallonen, Victor Westerholm wird man seit dieser Ausstellung nicht mehr vergessen. Leider kommen in den Riesensälen des Grand Palais gerade diese finnischen Bilder nicht zu Wort. In den Räumen der Secession, umgeben von Erzeugnissen finnischen Kunstgewerbes, müssten sie wunderbar wirken.

DIE OBEREN SÄLE

(JAPAN, AMERIKA, ENGLAND, SPANIEN, PORTUGAL, ITALIEN, DEUTSCHLAND, UNGARN, PRAG, KRAKAU, WIEN)

Im oberen Stockwerk des Grand Palais tritt man aus den französischen in die japanischen Säle und merkt kaum einen Unterschied, weil zum erstenmal Japan europäische Toilette trägt. Zwei Säle mit Seidenmalereien erinnern daran, welchen Einfluss der Osten auf die Kunstentwicklung Europas übte. Der Hauptsaal zeigt, wie die von Japan befruchtete europäische Kunst nun ihrerseits massgebend für Japan wurde. Die Geschwindigkeit dieses Umschwunges ist rapid. Alles, was in Paris zu lernen ist, haben die jungen Japaner sich mit jongleurhafter Fingerfertigkeit angeeignet. Grosse Oelbilder in dicken Goldrahmen, aufgebaut nach allen Regeln unserer perspectivischen Lehrbücher, hängen da: Junge Mädchen, die wie bei Bastien-Lepage am Rande der Wiese träumen und sich umspielen lassen von den Strahlen der Sonne; Netzeflickerinnen, die wie bei Liebermann auf einsamer Düne stehen; Arbeiter, die wie bei Meunier müde nachhause ziehen; Seeleute, die wie bei Kroyer über das abendliche Meer hinausblicken; Landschaften, die in allen Farben der Schotten leuchten, oder wie bei Cazin in nächtlichem Dämmer zerfliessen. Es sind sehr geschickte, sehr feine Bilder. Seiki Kuroda, Hatiro Nakagawa, Saburosuke Okada, Eisaku Wada, Shinyu Watanabe, Hiroshi Yoshida, also sehr japanisch lauten die Namen der Maler. Doch nicht

in japanischen, sondern in eleganten lateinischen Lettern sind sie auf die Bilder gesetzt. In Gehrock und modernster Cravatte stellen auf ihren Selbstbildnissen die Künstler sich dar. Die alten japanischen Costüme, die alten Schmucksachen, die sie malen, haben das ethnographische, archäologische Interesse für sie, wie für uns die Altenburger oder Miesbacher Volkstracht. Von Hohenberger, Mortimer Mempes oder einem anderen europäischen Japanmaler könnten die Bilder herrühren. Der allgemeinen Europäisierung des Landes ist auch die Kunst gefolgt.

So ist der Unterschied zwischen den modernen japanischen und den sich anschliessenden amerikanischen Sälen nicht gross. So wenig wie dort in das Land der aufgehenden Sonne wird man hier in den wilden Westen versetzt. In Paris oder London, in München oder Holland sind die Maler zuhause, und auch diejenigen, die in Amerika arbeiten, malen, als sei der Ocean, der sie von Frankreich trennt, nicht schwerer überschiffbar, als die Seine. Ihre Kunst ist ein Resumé der europäischen, das Ergebnis einer Cultur, die alle Säfte Europas in sich einsaugte, aus den Anregungen die unsere führenden Geister gaben, neue, sehr geschmackvolle Werte schuf. Das Rodin-Bildnis und einige Damenbildnisse John Alexanders, die jungen, von Sonnenstrahlen umspielten Mädchenkörper Stewarts, Harrisons Marinen und Hitchcocks Magnificat beherrschen den ersten Saal. Dann folgen die kraftvollen Werke von Gari Melchers und die zarten Grisaillen von Mac Ewen, die wunderbaren Landschaften des verstorbenen Inness, Abbeys Hamlet, Allegorien von Kenyon Cox und die in ihrer Tonschönheit so

bestrickenden Werke Chases. Schliesslich als Krone des Ganzen die Bildnisse Sargents und Whistlers. Sarah Sears mit einem Damenporträt, dem die Nachbarschaft von Whistlers Femme blanche nichts schadet, Henry Snell mit einer zartgetönten Marine und Maxfield Parrish mit einem tieftonigen Märchenbild fallen neben diesen internationalen Berühmtheiten als neue Erscheinungen auf. Es gibt wenige Säle, in denen so viele Meisterwerke dicht beieinander hängen; wenige, in denen die decorative Harmonie so fein gewahrt ist. Kühne Lichtexperimente, wie sie früher Tarbell und Dannat malten; gleissende Farbenbouquets, wie Vonnoh sie zusammenstellte, kommen nicht mehr vor. Whistlers Tonschönheit scheint das Ziel aller Amerikaner zu sein. Nicht Naturstimmungen in frischer Unmittelbarkeit und schneidiger Wahrheit wollen sie festhalten. Sie wollen Bilder malen, die fein und discret einem gegebenen Milieu, dem hellen Gesammtton der amerikanischen Wohnungen, sich einfügen.

Wenn die Kunst eines Landes noch heute eine in sich abgeschlossene Welt bedeutet; wenn es ein Volk gibt, das frei von allen fremden Einflüssen blieb, ganz auf sich selbst steht, den grössten Gegensatz zu Frankreich darstellt, so ist es England. Hier lebt eine Inselkunst, von der keine Brücken zu der des Continents führen. Hier wurde impressionistisch gemalt zu einer Zeit, als bei uns eine starre Linienkunst herrschte. Hier zog der Neuidealismus herauf schon damals, als auf dem Continent Manet seine impressionistischen Versuche machte. Freilich, nach Tagen der Bewegung kommt Stillstand. Nach all den Anregungen, die England unserer Malerei und unserem Kunstgewerbe gab, ruht

es heute auf seinen Lorbeeren aus. Mason und Walker, Rossetti und Leighton schweben noch immer über dem englischen Schaffen. Müde Erschöpfung, seniles Rückwärtsschauen ist dem grossen Kräfteverbrauch der letzten Jahre gefolgt. Einige Herrenporträts, wie die von Ouless und Orchardson, sind die einzigen kernigkraftvollen Werke. Sonst herrscht Goldschnittlyrik: ein fader abgestandener Aestheticismus, der den Stil Rossettis und Walkers in den Beischlags und Hermann Kaulbachs transponiert. Strohblonde Tanagradamen lassen decent die edle Linienrhythmik ihres Körpers ahnen. Empiredamen sitzen am Spinett, schreiben dem Liebsten Briefe, sinnen beim Betrachten eines Brautbouquets weltschmerzlich altjüngferlichen Gedanken nach. Backfische und Babies, im Grünen lagernd oder am Strande badend, erfreuen alte Herren durch die niedliche Unschuld ihrer Posen. Bäuerinnen winken dem Gatten einen Abschiedsgruss zu. Arbeiter geben nach des Tages Mühe sich heroisch-sentimentalen Empfindungen hin. Kühe und Schafe, frisch gewaschen, liegen auf frisch gemähtem, sauber gepflegtem Grase. Apfelbäume blühen. Regenbogen breiten biblisch feierlich über reinliche Wiesen sich aus. Alles ist ladylike, parfümiert, glatt, auspoliert, süsslich. Poetische Unterschriften, Stellen aus Tennyson, sollen den empfindsamen Zauber steigern. Die Namen sind dieselben, die seit zwanzig Jahren auf allen Ausstellungen Englands paradieren, und nur die Güte der Bilder ist, da sie Altes aufwärmen, geringer. Dass todte Meister, wie Burne-Jones, Leighton, Millais und Moore, alte Herren wie Watts, Herkomer, Briton-Rivière, Tadema, noch die Hauptkosten tragen, liesse auf das Fehlen jedes repräsentativen Talentes schliessen. Die Jüngeren, Clausen, Stanhope, Forbes, Brangwyn, Lavery, Orchardson, Ouless, Richmond, Shannon, Sargent, Swan, Wilson Steer, Whistler, Wyllie, Yeames, Young, Hacker, Hall, Hartrick, Hughes, Lamb, Lee, Mac Gregor, Mac Kenzie, Mac Nair, Mac Taggart, Nicholson, Pryde, Rothenstein, Shannon, Strang, Tuke, Waterhouse, Wells, Wilson, Wolmark, Wood, Yeats, Young, Zorn, Zuloaga, Zwecker, Zwintscher, Zwintscher, Zwintscher

sentationsfähigen Nachwuchses schliessen, wenn nicht das „Studio“ zeigte, dass es in England doch auch andere Künstler gibt, und wenn wir nicht wüssten, dass die Boys of Glasgow nie Zulass zu den britischen Ausstellungen finden.

Nun ein Scenenwechsel. Auf das verschämte Lispeln folgt pathetisches Schreien. Beduinen kämpfen, antike Viergespanne sausen daher, die Bewohner Pompejis suchen in wahnsinniger Hast sich vor dem glühenden Lavameer zu flüchten, die edle Rosinante Don Quixotes baumelt wiehernd am Flügel der Windmühle, und die Schrecken des jüngsten Tages kündigen, sich an. Selbstverständlich befindet man sich in Spanien. Alvarez Dumont, Benlliure y Gil, Ulpiano Checa, Moreno Carbonero heissen die Meister der Werke. Und unter diesen Riesenbildern ist die Kleinware ausgebreitet: bunte Processionen, Cavaljeros in Wallenstein-Stiefeln, viel Fortuny'sches Rococo; Krüppel, Idioten, Gelähmte und Blinde, doch selbst diese Bilder durch genrehafte Witze verdorben. Es ist im stolzen Spanien also alles beim Alten. Um neue Kunst zu sehen, muss man nach dem Montmartre hinauf in das Atelier Zuloagas gehen.

Fast noch rückständiger, soweit es möglich ist, wirkt Portugal. Denn während die spanischen Historien wenigstens coloristisch eine gewisse Modernität erstreben, zeigen die portugiesischen den plüschblau sammetrothen Prunkstil Delaroches und Pilotys noch in blitzblanker Reinheit. Auch Mönchs- und Visionsbilder hängen da, dünnster Aufguss Murillo'scher Bohnen, und Genrebilder, die das portugiesische Volksleben dem Touristengeschmack mundgerecht machen. Nebenher gehen die Bestrebungen der Jüngeren, von den Ergebnissen des

Pleinairismus Notiz zu nehmen. Doch als Schüler der Pariser sagen sie nun das, was diese vor zwanzig Jahren sagten. Bastien-Lepage, Puvis de Chavannes, Adrien Demont — es steht immer hinter dem Portugiesen ein Franzose, der ihm den Pinsel führt, das Modell zurechtstellt. Die Schule verlassen hat nur Carlos Reis, dessen Riesenbild „Sonnenuntergang" viel mit den ersten gewaltigen Bauernbildern gemein hat, die bei uns Kalckreuth malte. Und einer ist ganz selbständig, ganz portugiesisch, ein würdiger Nachkomme der grossen alten Meister seines Landes: Columbano, der 1896 auf der Berliner Jubiläumsausstellung schon auffiel und dessen Schauspielerbildnisse ein Stück von dem Geiste haben, der des Velasquez, des Goya Werke geschaffen.

Mit schwarzen Florschleifen sind in dem darauffolgenden Saal die besten Bilder geschmückt. Es ist die posthume Huldigung, die das trauernde Italien Segantini darbringt, und das Andenken des Frühverstorbenen wird durch diese Werke — sieben Bilder und acht Zeichnungen — reiner wachgehalten, als durch die Büste, die Paul Troubetzkoi ihm widmete. Man versteht schwer, was den Russen auf den unglücklichen Einfall brachte, Segantini, den antiken Menschen, den Primitiven, der sich in seinem Selbstporträt so ernst und feierlich malte, wie einen Pathetiker der Piloty-Schule aufzufassen. Da Segantini todt ist, hat Michetti jetzt den Ruhm, der künstlerische Führer Italiens zu sein. Freilich eine Vollnatur wie der grosse Hirtenjunge ist er nicht. Er ist nur ein Maler von stupendem Können, der heute die Monumentalmalerei mit derselben Bravour wie früher die Fortuny'sche Kleinmalerei betreibt. Diese Freude an perlig - kaleidoskopischen

Bildchen, die noch so bezeichnend für Spanien ist, scheint überhaupt bei den Italienern im Abnehmen. Nur die Cardinalsbilder von Detti und Signorini erinnern daran, wie bunt und grützneriscb humorvoll es früher in Italien zugieng. Die Jüngeren verzichten sowohl auf costümlichen Mummenschanz wie auf genrehafte Würze und malen Land und Leute Italiens mit feinem künstlerischem Blick: Tito Partien vom Canal grande und Chioggia; Bezzi, Gola und Carcano das Leben Mailands und die piemontesische Landschaft; Caprile den Farbenzauber der neapolitanischen Strassen. Alles gute Bilder, die von dem Ernste zeugen, der nach einer langen Zeit rein commerziellen Kunstbetriebes wieder in die italienischen Maler kam, und denen nur eines schadet: dass der Pariser Boldini diesmal bei seinen Landsleuten ausstellt. Denn seine Damenporträts, das Bildnis Whistlers und die erstaunliche Skizze einer spanischen Tänzerin schlagen an Leben und Bewegung, an Witz und Verve alles, was die einheimischen Italiener leisten.

Deutschland wirkt gediegen. Lenbach und Emanuel Seidl haben den Räumen etwas distinguiert Altmeisterliches gegeben. Der erste Saal ist dunkelgrün, der zweite orangegelb, der dritte bordeauxroth gestimmt, ganz wie es Lenbach bei seinen Ausstellungen im Münchener Kunstverein that. Und Lenbach, der die Anordnung leitete, tritt auch als Künstler besonders hervor. Gemäss dem Satze, dass nur die Lumpe bescheiden sind, nahm er die besten Plätze für sich in Anspruch und stellt — nach dem Katalog zwar nur fünf, in Wirklichkeit aber zehn Bilder aus. Gewiss brauchte er, dass er ein sehr grosser Meister ist, durch die Ausstellung nicht zu

weisen. Man muss in die französische Abtheilung zu Bonnat gehen, um den Esprit des Deutschen desto mehr zu fühlen. Auch ist erstaunlich, wie Lenbach von der braunen Sauce zu einem delicaten, lichten Colorismus kam. Einige seiner Damen- und Kinderbildnisse klingen an Gainsborough'sche Farbensymphonien an. Trotzdem hätte er besser gethan, sich auf weniger zu beschränken. Denn abgesehen davon, dass eine so ausgiebige Vertretung weder der bei Weltausstellungen gebotenen Einschränkung, noch seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung entspricht — es tritt, wenn so viele Lenbachs nebeneinander hängen, eben doch hervor, wieviel Piloty in seinen Bildnissen steckt und ein wie äusserliches Schema er für die Interpretation grosser Männer sich zurecht machte. Mommsen meditiert nicht, sondern posiert den Denker. Nansen blickt, als ob er den Nordpol entdecke, ganz wie es Columbus auf den alten Historien that. Allmers schaut empor, als würde er einer himmlischen Offenbarung theilhaftig. Was bei Piloty die pathetische Geste war, ist bei Lenbach der pathetische Blick. Auch bei den Damen- und Kinderbildnissen würde ein Vergleich mit dem Leben wohl zeigen, dass nicht alle, die ihm sassen, die Moltke'sche Adlernase und das meertiefe Auge der kleinen Marion hatten, sondern dass nur der Maler gewisse auswendig gelernte Schnörkel routinenhaft wiederholt.

Alle übrigen Deutschen mussten mit der Ausstellung eines, höchstens zweier Bilder sich begnügen. Von Albert Keller ist das Porträt der Frau Kühlmann und eine sehr feine Salome da, von Stuck das verlorene Paradies und ein Bacchantenzug, von Herterich der Hutten, von Habermann einer seiner geistreichen,

enorm hässlichen Studienköpfe, von Haider eine Landschaft, von Samberger ein Selbstporträt, von Max das Affenbild, von Liebermann die Frau mit den Ziegen, von Gebhardt eine Auferweckung des Lazarus, von Uhde die heilige Nacht, von Graf Kalckreuth das Alter, von Skarbina eine Kirchhofscene, von Weishaupt ein Thierbild. Kleinere Sachen von Benno Becker, Dettmann, Exter, Gysis, Hubert v. Heyden, Kubierschky, Kuehl, Kunz, Leibl, Leistikow, Lepsius, Menzel, Graf Reichenbach, Reiniger, Slevogt, Trübner, Volkmann und Zügel bilden die harmonische Nachbarschaft. Und es wäre schön, wenn nicht auch böse Nachbarn die Eintracht störten. Gewiss ist es heillos schwer, all den Interessen, die bei solchen Ausstellungen sich geltend machen, gerecht zu werden. Es gilt, nach rechts und links, nach oben und unten zu blicken, ein Bild Max Koners auf den Ehrenplatz zu hängen, nicht weil es ein Kunstwerk, sondern ein Kaiserporträt ist. Es gilt, allen Kunststädten Deutschlands — München und Dresden, Berlin und Düsseldorf, Karlsruhe, Weimar und Stuttgart — möglichst gleiche Rechte zu wahren. Das wurde, wie es scheint, mit grosser Unparteilichkeit versucht. Es sind Werke da, nicht junger, sondern sehr alter Künstler, die selbst in Deutschland hochgradig unbekannt sind. Doch der Nachtheil solcher Compromisse ist immer der, dass eine Vollständigkeit erzielt wird, die gar keine ist, dass unter den kleinen Gesichtspunkten die grossen leiden. „Deutsche Art und Kunst“: als Illustration dieses Themas hätte die deutsche Abtheilung imponierend gewirkt. Und diese Künstler gerade, die grossen Einsamen, sucht man vergebens. Denn es genügt nicht, dass an Boecklins Dasein der

Stuck'sche Bacchantenzug und Hildebrandts Büste erinnert. Es fehlt mit Klinger und Ludwig v. Hofmann nicht der schlechteste Theil deutscher Kunst. Was Thoma ist, wird nicht durch sein Selbstporträt dargethan. So dankbar man Werner ist, dass er den Takt hatte, fernzubleiben, so sehr bedauert man, Dill oder die Worpsweder zu missen. Und solche Dinge, hier controlierbar, zeigen überhaupt, wie falsch jedes Urtheil wäre, das nur auf dem Material dieser Ausstellung sich aufbauen wollte.

Auch in dem ungarischen Saal wird eine falsche Meinung erweckt. Das Ewiggestrige scheint noch immer den alleinigen Inhalt der Kunst zu bilden. Man sieht ein Türkenbild von Benczur, den Hahnenkampf Eisenhuts, die Verführung von Mark, die Grablegung Fesztys, die verlassene Schöne von Jendrassik, den Stierkampf von Vastagh, die Gerichtsscene von Baditz, den Dorfprinzen von Bihari, das „tägliche Brot" Skutezkys, ein Strikebild von Révész, den Wirtshausagitator von Kernstock, die réuige Sünderin der Flesch-Bruningen und den Pascha von Tornai. Aus blutigen Türkenschädeln und rosigen Haremsdamen, verweinten Mädchenaugen und schnapsenden Bauern, aus Musikanten, Husaren, Büffeln und nargilehrauchenden Arabern scheint noch immer die ganze Kunst zu bestehen. Ohne starke novellistische Gewürze kommt sie nicht aus, glaubt national zu sein, indem sie das serviert, was anderwärts vor fünfzig Jahren gebracht wurde. In Wirklichkeit ist die ungarische Kunst aber gar nicht so schlecht. Man war erstaunt, im Frühling bei Keller und Reiner in Berlin einer Gruppe junger Ungarn zu begegnen, die gar nichts Altmodisches,

keinen Paprika, nichts falsch Magyarisches hatten. Dudits, Ferenczy, Grünwald, Hegedüs, Kunfi, Olgyay, Rippl-Rónai, Szegfy, Szikszay und Ziegler — sie hatten auf alles verzichtet, was der älteren ungarischen Kunst ihren unangenehm bramarbasierenden oder roh literarischen Zug gab, hatten, ausgerüstet mit allen Hilfsmitteln moderner Technik, sehr feine, sehr discrete Werke geschaffen. Zum Theil hängen ihre Bildchen auch in Paris, doch nur, wer sie sucht, kann sie finden. Denn manche sind haushoch über metergrosse Historien postiert. Die planlose Aufstapelung ganz ungleichwertiger Dinge macht gerade aus dem ungarischen Saal ein Monstrum.

Die Prager und Krakauer haben, um mehr Raum zu gewinnen, den österreichischen Pavillon in der Rue des Nations bezogen. Es gibt Zeichnungen von Mucha und Marold, einen hübschen Act Lebiedzkys, Decoratives von Hynais, ein paar Bildchen Orliks, gute Landschaften von Slavicek, Wirkener und Jansa. Desgleichen stellen die Polen manches Verblüffende aus. Axentowicz, Olga Boznanska, Stachiewicz, Stanislawski und Wyotkowski zeigen, dass es viel Künstlerthum, viel wirklich Polnisches bei den österreichischen Polen gibt, obwohl sie viel weniger als ihre russischen Landsleute sich äusserlich als Polen frisieren. Doch einen guten Tausch haben die Künstler, indem sie das Grand Palais verliessen, nicht gemacht. Die Beleuchtung ist schlecht, der Gang zu schmal. Die guten Provinzler, die sich durch den Pavillon schieben, wollen andere Dinge als Bilder sehen. Man hat sich todtgehängt, indem man den Kreis verliess.

Wien hat sich mit den Anforderungen einer Welt-

ausstellung wohl am geschicktesten abgefunden. Man war sich von Anfang an darüber klar, dass bei dem engen zur Verfügung stehenden Raum ein Gesammtbild österreichischen Schaffens doch nicht zu geben sei, und hat das Hauptgewicht nicht auf Vollzähligkeit, sondern auf angenehme decorative Wirkung gelegt. Die Künstlergenossenschaft konnte dieses Programm nicht ganz so streng, wie sie selbst gewünscht hätte, durchführen. Sie hat allerhand Rücksichten zu nehmen, musste manches ausstellen, was nicht nothwendig da zu sein brauchte. Aber geschickte Anordnung stellt das Richtige ins rechte Licht. Das wenige Minderwertige vermag das Ensemble nicht zu stören. Delugs Nornen, die Weinlese von Goltz, der Feldsegen von Egger-Lienz, Hirschls Seelen im Acheron, Veiths Jungbrunnen, Passinis Paris-Urtheil und Burgers Pastelle fallen unter den figürlichen Sachen auf. Ein paar Orientbilder halten das Andenken Leopold Müllers wach. Doch besonders wird wieder das bestätigt, was auf den letzten Ausstellungen so oft hervortrat: dass es in Wien jetzt eine Anzahl Landschafter gibt, die neben den besten aller Länder sich zeigen können. Ameseder, Bernt, Charlemont, Darnaut, Marie Egner, Kasparides, Kaufmann, Konopa, Ribarz, Russ, Suppantschitsch, Wilt und Zoff — es ist ein Entzücken, vor ihren Werken zu weilen, die so österreichisch und so künstlerisch fein sind. Auch die bekannten Aquarelle von Lefler und Urban zeigen die österreichische Kunst von einer ihrer liebenswürdigsten Seiten.

Der vornehmste Raum des ganzen Palastes ist das Zimmer der Secession. Hier vergisst man die Qualen, die man beim Durchschreiten all dieser Bilder-

magazine überstand. Hier wird man in die Stimmung gebracht, nicht Bilder zu betrachten, sondern Kunst zu geniessen. Gewiss, der Massstab den Leistungen selbst gegenüber muss immer der gleiche bleiben. Wir wollen uns vor Grössenwahn hüten, wollen nie vergessen, dass ebenso gute Bilder in manchem anderen Saal im obersten Stockwerk hängen; wollen eingedenk bleiben, dass wir Zwerge sind neben den Riesen, die zermalmend und niederschmetternd in den französischen Sälen auf uns herabblicken. Ich würde, um die einheitliche Stimmung festzuhalten, vielleicht auch noch sorgfältiger gewählt, die Bilder von Engelhart und von Kurzweil durch Werke derselben Maler ersetzt haben, die noch besser in das Ensemble gepasst hätten. Doch die Hauptsache bleibt, dass — zum erstenmal vor der Welt — ein Princip formuliert wird: nur in künstlerischer Umgebung kann Kunst wirken. Und die Wirkung versagt nicht. C'est excessivement curieux, hört man immer und immer wieder von den Leuten, die auch fühlen, dass plötzlich etwas anderes in ihnen in Schwingung kommt, dass hier nicht an Neugierde und Bildungsdrang, sondern an die Empfindung, an die Nerven appelliert wird. Nur sechzehn Bilder, niedrig, in einer Reihe hängend, sind in dem Raum. Die Pallas und das Rosa-Porträt von Klimt, die blaue Vision von Stöhr, eine Landschaft von Hänisch, ein Porträt von Hynais, ein belgisches Strassenbild von Schwaiger, Landschaften von Hoermann und Sigmundt, der Landstreicher von Engelhart, ein Porträt von Krämer, die Sonntagsruhe und das Diner von Moll, Bernatziks Feenweiher, der Ententeich Jettels, Kurzweils Bauernpaar und Mehoffers Sängerin — das ist die Reihenfolge der Werke. Jedes einzelne ein Kunstwerk

und doch jedes der Theil einer einheitlichen grossen Harmonie. Wunderbar ist, wie die Bilder unter sich und zu der braungrauen Wand gestimmt sind. Raffiniert ist die Wirkung, die durch die gleichmässigen schmalen Goldrahmen erzielt wird. Kleinere Sachen von Alt und Andri, von Jettmar, König, List, Myrbach, Schwaiger und Stöhr, sämmtlich weiss gerahmt, hängen im Nebenraum. Und — worin sich hauptsächlich der vornehme Idealismus, das schöne Zusammenhalten der Vereinigung zeigt — alle diese Bilder dienen nur e i n e m Zweck. Sie sollen hinleiten auf das Werk, das, von den Hermen Hellmers flankiert, die Mittelwand des Hauptsaales einnimmt: Klimts Philosophie, die, weltberühmt geworden durch den Wiener Streit, auch hier das Wallfahrtsziel tausender ist. Nun, in besondere Aufregung kommt niemand. Weihrauch wird nicht gestreut, und Regenschirme werden nicht zerschlagen. Gute Kunst gehört in Paris zum täglichen Brot. Aber die goldene Medaille, die Klimt zusammen mit Menzel, Lenbach und Uhde erhielt, die ernste Würdigung, die sein Bild bei der gesammten französischen Kritik (und bei sehr feinen Geistern, wie Geffroy, André Michel, Octave Mirbeau) gefunden, zeigt doch, wie östlich rückständig in manchen Wiener Kreisen noch das Kunsturtheil ist, zeigt, dass profunde Gelehrsamkeit und gänzliche Unempfindlichkeit künstlerischen Werten gegenüber sich nicht ausschliessen, bestätigt die ewige Wahrheit der schlimmen und doch tiefsinnigen Verse, die gelegentlich eines ähnlichen Ereignisses, der Aufnahme, die das Grünewald'sche Altarwerk fand, vor fast vierhundert Jahren ein braver Mann, der Strassburger Buchdrucker Bernhard Jobin, schrieb:

Dieweil die Kunst Gaben Gottes seind,
Ist Unverstand ihr grösster Feind.
Darumb, wer solche nit versteht,
Allhie nichts zu urtheilen hät.

Die Frage, ob ein anderes, leichter fassbares und alte Classiker copierendes Werk nicht den Zweck, die Decke der Universitätsaula zu zieren, besser erfüllen würde, bleibt dabei ganz ausser Spiel. Ich hoffe, dass Klimts Bild nicht in die Aula, sondern in das neuzuschaffende moderne Museum kommt. Dort ist es nicht vergraben, und wenn man im Jahre 2000 auf die Entwicklung des Jahrhunderts zurückschaut, wird es, ehrwürdig und ewig jung, darthun, wie duftig der „Heilige Frühling" österreichischer Kunst begann.

VON PARIS NACH MADRID

Auch „Noten zum Baedeker" könnte die Ueberschrift lauten. Denn was ich aufschreibe, sind simple Dinge, Touristeneindrücke, wie sie jeder hat. Sie festzuhalten reizt nur deshalb, weil Spanien eine so unerschlossene Welt bedeutet. Alle anderen Länder — von Stockholm bis Rom, von Petersburg bis Paris — sind internationale Hotels. Hier ist man fern von der Heerstrasse, fern von Cook, hört kein deutsches, kein französisches Wort mehr sprechen, taucht in eine alte, grosse, längst begrabene Vergangenheit unter.

Gleich in Irun, an der Grenze, thut sich unheimlich düster die Pforte dieser alten Welt auf. Mit lustigen Gascognern hatte ich während der Fahrt geplaudert. Sie kamen von Paris, erzählten mit sprudelnder Laune die Mären, die sie dort erlebt oder nicht erlebt hatten. Dann hatte ich in Biarritz den letzten Nachgeschmack kosmopolitischer Eleganz, in jenem Seebad, das durch die reichen Russen und die reichen Engländer ein sommerliches Monaco geworden. Nun ein Scenenwechsel. Aus dem internationalen Menschengewühl tritt man in die grosse Einsamkeit. Statt „hommes" liest man auf der Bahnhofstoilette „Caballeros". Statt des leichtflüssigen klingenden Südfranzösisch hört man das harte, schwere, langsame Baskisch. Das Cigarettenpapier, vorher weiss, wird schwarz.

Man ist in einem kleinen Hotel. Steif ausgerichtet wie im Paradesaal eines Königsschlosses stehen die

Stühle da, sämmtlich bedeckt von leinenen Ueberzügen, die scheinbar alte Pracht, in Wahrheit Mottenlöcher verdecken. Unerträgliche Oeldrucke — ernste Bischöfe, Seelen im Fegefeuer, gehäutete Märtyrer — schmücken die Wände. Mit einem Schlag ist man aus dem Land der Grazie in das der Grandezza, aus dem der Merode und der Dubarry in das der heiligen Theresa und des Vincenzo Ferrér, der Ketzerhinrichtungen und der Autodafés versetzt. Zu diesem düsteren Zimmerschmuck passt die stolze Verachtung alles weltlichen Comforts. Wohl ist die Wirtstafel mit künstlichen Blumen sehr frostig feierlich geziert. Biblisch wie auf dem Moses-Bilde Murillos muthen die riesigen runden Steinkrüge an, die als Wassercaraffen auf dem Tische stehen. Das Besteck imitiert, wenn auch in billigstem Material, die prunkvollen Formen alten Barocks. Ritterlich patriarchalisch ist die Gastfreundschaft, mit der dem Fremden „à discretion" ganze Riesenschüsseln verabreicht werden. Aber nicht den Menschen, sondern den Fliegen scheint die Welt zu gehören. Das Salz ist grau. Das beliebte Lammfleisch schmeckt wie Leder. Die Fische stinken, und die Citrone, die das Gegengift sein soll, ist seit Monden ihres Saftes beraubt. Das weisse Brot und der schwarzrothe Wein — die Stilleben-Elemente der Ribera'schen Bilder — das ist das einzige, was man ohne Ekel geniesst.

Auch eine ähnliche Scene, wie sie Israels schildert, erlebte ich in natura. Nach dem Abendessen stellte sich „Don Manuel" vor, der bekannte Industrieritter, der sich des Fremden annimmt. Alle Minister, alle Sprossen alter Adelsgeschlechter waren seine Freunde. Empfehlungen überallhin könne er mir geben. Und

mehr noch, er werde meinen Reiseplan entwerfen. Denn — sagte unter Nichtbeachtung des Epimenides'schen Schlusses Don Manuel — alle Spanier wären Lumpen, selbst an den Eisenbahnschaltern werde man betrogen. So wurde an der Wirtstafel das Programm gemacht. Jedes Zuckerstück, das Don Manuel der Dose entnahm, sollte eine spanische Stadt bedeuten. Madrid, Sevilla, Cordova, Granada, Valencia, Barcelona — die ganze Landkarte Spaniens baute sich in Zuckerstücken auf, die, fünf- bis sechsmal von schmutzigen Nägeln betupft, wieder in der fürstlichen Dose verschwanden. Dass Don Manuel Agent eines Reisebureaus war, verrieth er mir an jenem Abend noch nicht. Erst am anderen Morgen wurde mir am Schalter gesagt, dass dieselbe Reise, die er so geistvoll entworfen, sich mit gewöhnlicher Fahrkarte um 100 Francs billiger ausführen liess.

Man hat in Irun den Vorgeschmack alles dessen, was überhaupt eine spanische Reise bringt, des Guten und Schlechten. Vertraue niemand seinem Französisch. Denn der Spanier, selbst wenn er es spricht, will es nicht verstehen. Der Caballero ist zugeknöpft dem Fremden gegenüber, er braucht ihn nicht, betrachtet ihn als plebejischen Eindringling, will nur seine eigene Sprache hören. Hoffe auch niemand, eine Einrichtung zu finden, die unseren „zusammenstellbaren Rundreise-Billets“ entspricht. Es gibt wohl solche Hefte, doch nur für feste Linien, die so im Zickzack gehen, dass man die Benützung der einfachen Fahrkarte vorzieht. Gendarmen sieht man viel, und sie sind schön geputzt, so wie die Nussknacker, mit denen die Kinder spielen, doch ihrem Schutz würde ich mich ungern vertrauen. Die Läden sind fast immer geschlossen. Der Spanier

ist zu stolz, um auf das Geschäft zu sehen, betrachtet es als hohe Gunst, wenn er die Thür seines Magazines öffnet. Um einen Briefkasten zu finden, musste ich strassenweit suchen. Die Tinte, die ich mir mit Mühe verschaffte, war bis zur Farblosigkeit mit Wasser verdünnt. Dabei vollziehen sich alle Dinge, die etwa in der Post oder in den Läden zu erledigen sind, mit einer schläfrigen Langsamkeit, die uns nervöse östliche Menschen, denen Zeit, wenn nicht Geld, so doch Lebenskraft bedeutet, in fiebernde Aufregung bringt. Vergnügungen gibt es natürlich in dem kleinen Landstädtchen nicht, aber wunderbar ist, was alles man gratis geniesst.

Wie eine Gräberstrasse zieht die ernste Allee sich hin, die den Ort Irun mit der Station verbindet. Alter Epheu, welk und saftlos, schlingt sich um staubiges Gemäuer. Cypressen, starr wie Obelisken, blicken schwarz in den wolkenlosen Aether. Da kommt eine Droschke, von oben bis unten mit schwarzem Wachstuch wie ein Leichenwagen bespannt. Dort steht ein Bauernkarren. Die Köpfe der beiden Kühe sind — der Fliegen wegen — mit Farnkraut wie mit einer phantastischen Krone geschmückt, und darüber ist, die vier Hörner überspannend, noch ein dickes Schaffell wie ein Baldachin gebreitet. Auf dem Marktplatz erheben sich alte Paläste. Zerfetzte Hosen hängen auf dem Balkon und bewahren noch in ihrem Verfall eine ritterliche Würde. Keine kugeldurchlöcherte Standarte könnte stolzer blicken.

Dann marschieren der Reihe nach alle spanischen Typen auf. Kleine Mädchen kauern halbnackt in orientalischer Sorglosigkeit vor der Hausthür. Buben, im Sande hockend, spielen, wie bei Murillo, Würfel oder lassen, auf das Pflaster gestreckt, ihren Rücken

rösten. Und es sind prächtige Rangen, braun wie in Bronze gegossen, mit blendend weissen Zähnen, auf dem Kopf jene stilvolle Mütze, die Bonifacius Amerbach auf dem Holbein-Bild trägt. Lagen sieht man, Momente stumpfsinnigen Brütens, faullenzender Mattigkeit, gliederverdrehender Erschlaffung, neben denen die compliciertesten Bewegungsmotive, die Michelangelo seinen Statuen gab, ungezwungen und natürlich erscheinen. Selbst die Hunde sind so vornehm gelangweilt, dass sie nicht einmal bellen, nur verächtlich aufblicken, wenn ein Fremder die Taktlosigkeit hat, sie auf den Schwanz zu treten. Nicht weit von diesem Spielplatz, an die Mauer gelehnt, steht ein dicker feister Kerl mit der herausfordernden Pose des Velasquez'schen Borro da. Neben ihm ein anderer: sehnig, elastisch, glattrasiert, Napoleons-Nase, unter buschigen schwarzen Brauen mit florettartig stechendem Blick hervorschauend; einer jeder Matadorentypen, die man aus den Bildern Benlliures kennt. Keiner arbeitet, keiner bewegt sich. Alle scheinen nur die Aufgabe zu haben, lebende Bilder zu classischen Meisterwerken zu stellen. Doch plötzlich schlägt dieser Ernst in ausgelassene Tollheit um. Eine kindische Freude bemächtigt sich des ganzen Volkes, von der Schuljugend bis zum ältesten Mummelgreis, als fauchend und keuchend ein Automobil vorbeifährt.

Eine Galerie schöner und hässlicher Frauen bildet zu diesen Männertypen das Pendant. Sie sind lebendige Sonnenblumen, wie von Sebastiano del Piombo gemalt, diese Hökerinnen mit den breiten mächtigen Bewegungen. Braunschwarz ist der Teint, dunkelblauschwarz das Haar. Animalisch, blühend und verwelkend, vegetieren

sie dahin, wie die Früchte, die sie verkaufen. Und das Gold dieser Pfirsiche neben dem Schwarz der Kleidung, das ist ein Farbenaccord von unbeschreiblichem Zauber. Die ganze classische Kunst erlebt man, wenn man die breite fürstliche Geste sieht, mit der sie mechanisch das Haar sich ordnen. Dann diese Sappho-Typen: weibliche Matadoren: stechendes Auge, dicker Bartansatz über der Lippe und am Ohr. Diese alten Frauen: weibliche Mönche, mit ernsten und grossen Zügen, den schwarzen Fächer in der Hand, von schwarzem Florschleier das Haupt umrahmt. Noch ältere, ausgedörrt wie lebendige Mumien, mit byzantinisch mandelförmigen Augen, Modelle gleichsam zu den altägyptischen Porträts. Auch die Honoratiorentöchter des Städtchens nahen, und es ist fabelhaft, mit welcher Maëstà sie daherschreiten, den bunten Sonnenschirm in der Hand, elegant bis zur Fussspitze, keinen Hut auf dem hochgethürmten, krausen, prächtig tiefschwarzen oder brandrothen Haar. Die Jalousien der Häuser sind alle geschlossen. Im Freien spielt das ganze Leben sich ab. Nur die Majas, zu indolent, auf die Strasse zu gehen, winken vom Balkon, hinter weissem Betttuch, königlich gewährend hernieder. Und neben mir steht die letzte Incarnation der Maja: Ein altes Weib mit Blatternarben und ausgelaufenen, triefenden Augen, zahnlos, die welke Hand nach einer Perrita ausstreckend. Um ihren Worten Nachdruck zu geben, zieht sie ihren Busen wie eine Brieftasche aus dem Mieder.

Die Weiterreise erfolgte mit spanischer Langsamkeit. Bis fast vor Abgang des Zuges sind die Schalter geschlossen, und fast widerwillig, mit vornehmer Geringschätzung werden die Karten verabfolgt. Das

Tempo, selbst des Expresszuges, ist schneckenhaft gegenüber der Schnelligkeit, mit der wir zu fahren gewohnt sind. Doch in diesem Falle bedauert man die Langsamkeit nicht. Es ist, als ob man in der Coatch eine Spazierfahrt durch die spanische Landschaft machte. Und es gibt viel zu sehen. Zunächst fährt man noch ein Stück am Meer entlang. Schwarze Schiffe und schwarze Gondeln gleiten über den Golf. Schwarze Steinkohlen werden im baskischen Kohlenreviere verladen. Dann wendet der Zug sich landeinwärts. Auf das schwere Baskisch mit den harten schweizerischen Gaumenlauten folgt das ritterliche Castilianisch. Man kommt vorbei an ernsten, düsteren Palästen, an kleinen, geradlinig angelegten Gärten, die, von hohen Steinmauern umgrenzt, alle wie Klostergärten aussehen. An den Bahnhöfen wimmelt es von Mönchen. Franziskaner, Karthäuser, Benedictiner in braunen und weissen Kutten schreiten daher, wettergebräunte, vorweltlich mächtige Gestalten, wie sie Zurbaran malte. Krüppel und Gelähmte, an Stöcken vorwärts humpelnd, schleppen sich, um zu betteln, herbei. An keinem Bahnhof ist eine Uhr. Das Zeitgefühl scheint etwas Fremdes in Spanien. Auch für die Bedürfnisse des Magens ist in primitivster Weise gesorgt. Nur der Ruf „Agua fresca“ erschallt, und sie gleichen biblischen Patriarchinnen, diese Weiber, die, den hohen Steinkrug auf dem Haupt, die Hand auf den gesegneten Leib gelegt, lastthierartig müde herankommen.

Die Natur sogar nimmt diesen antiken vorweltlichen Charakter an. Nirgends gibt es romantische Schönheit und kleinliche pittoreske Witze, nirgends etwas Grünes, Saftiges, Weiches: Keinen Sumpf, keine

Holzung, keine Wiese, fast kein Getreide. In der Ferne sieht man wohl Höhenzüge, doch sie sind sämmtlich kahl, lagern in horizontaler Einförmigkeit sich hin. Es ist eine unfruchtbare, verwitterte, ernste, herbe Natur, in drückender Sonnenhitze brütend, aller Waldungen, aller Pflanzen beraubt, ein weit hingestrecktes, ins Unendliche sich ausdehnendes, den Geist mit Betäubung schlagendes Nirwana. Pferde, Schafe und Ziegen lagern müde auf den ausgedörrten Ebenen. Und seltsam ist, wie sie s e l b e r die Farben dieser ausgetrockneten, alles Saftes beraubten Erde annehmen. Selten sieht man ein braunes Thier, nicht die behäbigen Fleischmassen jener Rinder, wie sie auf den saftig grünen holländischen Wiesen weiden. Apfelschimmel, Maulesel, Widder fügen in ihren schwarz-weissen, staubig-grauen Tönen sich harmonisch dem Gesammtton der Landschaft ein. Einen Moment lang, als ein einsames schwarzes Pferd über die Steppe sauste, war ganz die Stimmung erweckt, als ob man auf dem Schlachtfeld von Marathon weile, wie es Rottmann malte.

Und je weiter man kommt, desto mehr nimmt diese Todtenstarre der Erde zu. Alsasua, Burgos, Miraflores, Valladolid heissen die Orte, die man passiert, und so dumpf sonor wie der Klang dieser Namen, so klösterlich düster, asketisch arm ist die Landschaft. Staubbedecktes mageres Gestrüpp, verwelkte gelb-graue Disteln, zwergenhaft niedrige Bäume erheben sich hungrig aus dem dürren, von nacktem, spitzem Geröll bedeckten Boden. Zerbröckelnde Steinmauern grenzen die kleinen Besitzungen ab. Gelbe Strohhütten sind wie Beduinenlager in der weiten Ebene errichtet. Lange Reihen von Maulthieren, schwere Lastwagen ziehend,

schreiten in homerischer Ruhe daher. Ruinen von Steinhäusern tauchen auf, uralt und verwittert, als hätten Cyklopen sie gethürmt. Durch mächtige Tunnels saust der Zug. Eine weite Hochgebirgslandschaft thut sich auf, und aus diesem Steinmeer erhebt sich Madrid.

MADRID

Zunächst bereitet Madrid eine grosse Enttäuschung. Aus der ernsten Einsamkeit des spanischen Hochlandes ist man in eine Stadt versetzt, wo man ganz das nämliche wie allerwärts sieht. Gleich bei der Einfahrt hörte das Düstere auf. Es war Sonntag-Nachmittag. Im Stadtpark lagerten junge Pärchen. Rothwein und Weissbrot, Trauben und Käse waren auf weisse Tischtücher gebreitet, ganz wie Goya in seinen „Déjeuners sur l'herbe" das malte. Dann eine Barrière. Dahinter Buben und Mädchen, die dem Zug entgegenlachten, wie die alten Genrebilder es zeigen. Und nun die Ankunft. Nach Madrid kommt alle sieben Jahre ein Fremder. So ward ich von drei Dutzend Hôteldienern wie von hungrigen Löwen umkreist. Nachdem sie hundert, zweihundertmal vergeblich zum Bahnhof gefahren, empfiengen sie mich in jener Stimmung, mit der die alte Jungfer unter ihrem Bett den lange gesuchten Dieb entdeckt: „Sind Sie endlich da?"

Das Hôtel Santa Cruz, das ich seines schönen Namens wegen als Domicil hatte wählen wollen, erwies sich bei näherer Betrachtung als unmöglich, und ich musste mich zu einem solchen entschliessen, das mit weniger kreuzritterlichem Namen eine kosmopolitischere Cultur verband. Der Kutscher, den ich als Recognoscierungs-Patrouille benutzte, verlangte für seine Leistung das Dreifache dessen, was man in Paris während der Weltausstellungszeit für eine Droschke zahlte. Auch

sonst werden für die gewöhnlichsten Dinge oft die lächerlichsten Preise gefordert. Und trotz dieser kindischen Beutelschneidereien ist der Aufenthalt in Madrid jedem zu empfehlen, der seine durch die Weltausstellung zerrütteten Finanzen wieder aufbessern will. Der Cours des Geldes ist unglaublich niedrig. Für einen Hundertfrancs-Schein bekommt man 130 Peseten — theils Papiergeld, das wie eine ungeschickte Fälschung aussieht, theils dicke Silbermünzen, die man schwer wie Blei in der Tasche trägt. Und für zwölf solcher Peseten wohne ich in einem jener Gasthöfe, die im Baedeker drei Sterne haben. Dejeuner, Lunch, Diner, alles ist inbegriffen, selbst der Wein. In einem anständigen Wiener Hôtel zahlt man denselben Preis für das Zimmer allein.

Der Abend brachte keine aussergewöhnliche Sensation. Im Café de Madrid war ich unter fünfzig Kellnern fast der einzige Gast. Alle sahen wie Gesandtschafts-Attachés, wie verkrachte Legationsräthe aus. Mit feindlich-verächtlichem Blick wurde der zugereiste Plebejer gemustert. Mit königlich stolzer Geberde wurde die Marmorplatte des Tisches gesäubert, ohne ein Wort des Dankes das Trinkgeld eingeschoben. Das nächtliche Strassenleben ist scheinbar gesittet, doch in Wirklichkeit sehr wenig harmlos. Ich dachte, als ich auf der Puerta del Sol flanierte, an jene ungarische Dame, die meiner Aengstlichkeit, sie anzureden, mit den schneidigen Worten ein Ende machte: „Also gehen wir, bitte, wenn angenehm.“ Ich dachte an die neuen Sensationen, die in Paris der Ausstellungstrubel gebracht hat. Da schiebt man sich in der Menge dahin, wird bald von einem Schenkel, bald von einem Arm, bald von einer weichen Frauenhand gestreift, kann —

gegen bar natürlich — auch noch mehr, noch viel mehr mitten im Menschengewühl geniessen. So unsittliche Dinge kennt das strenge Spanien nicht. Alle Schönen, die mir begegneten — sie sollen so „feurig" sein — blickten sittsam nieder. Und wenn ich ein Auge sah, war es das heissglühende eines Priesters. Es war, als sollten noch in später Abendstunde Seelen gerettet werden, oder als ob die Freudenmädchen hier die Priester wären. Erst spät nachts kamen aus ihren Höhlen all jene armen Geschöpfe hervor, denen Hunger und Liebe dasselbe bedeuten. Junge Mütter, denen Elend und Krankheit aus den Augen starrte, boten alles an: sich selbst, ihre Kinder. Und von unheimlichen Kerlen ward man verfolgt, die mit verständnisvollem Zwinkern gestohlene Uhren, gestohlene Ringe zum Kaufe anpriesen.

Madrid ist keine Stadt von südlich frohem, leichtsinnig wogendem Leben. Nur der Rastro, der Gemüse- und Trödelmarkt, muthet wie ein Stück Orient an. Hier sind enge Gässchen. Wunderbare Früchte liegen neben altem Gerümpel. Seife, Spiegel, Heiligenbilder und Schuhbänder sind in schöner Eintracht auf das Pflaster gebreitet, und es ist seltsam, dass selbst diese Bilderbogen die Heiligengeschichte in den Hofstil übersetzen, höfisches Ceremoniell in den Himmel tragen. Vor den Häusern singen blinde Bänkelsänger ihre Lieder. Harfen und Drehorgeln erklingen. Hier sieht man jene rassigen Typen, jene stolzen Posen, die schon so viele Maler — Wilkie, Regnault, John Phillip — reizten. Frauen gibt es — ganz schwarz gekleidet, die schwarze Mantille über das Haupt gelegt — die aus Alonso Canos Bildern zu stammen scheinen. Buben gibt es —

an der Hausthüre sich räkelnd, auf dem Pflaster schlafend, den riesigen Steinkrug an die Lippen führend — die, scheint es, dem Murillo Modell gesessen. Doch auch das andere sieht man, was diese Classiker mit so liebenswürdiger Sachlichkeit malten: Knochenfrass, Aussatz, Geschwüre, Kopfgrind. Selbst der Nervenstarke taumelt zuweilen zurück vor all dem Grässlichen, Widrigen, das sich aufdrängt. Schön wie antike Statuen sind die italienischen Bettler neben diesen eiterigen Fleischklumpen, die hier noch Menschen heissen: neben diesen blödsinnigen, blinden alten Weibern, die statt der Nase ein tiefes Loch im Gesicht haben und wie schaurige Automaten den Titel einer Zeitung in die Welt krächzen.

Das neue Madrid hat keine so unheimlichen, schmutzigen Winkel. Weite Strassen, mit Holzpflaster oder Asphalt belegt, ziehen sich hin. Riesige Plätze dehnen sich aus. Oft glaubt man, statt am Manzanares, an der Donau zu sein. Denn nicht nur die Weiträumigkeit der Stadt hat viel mit der Ringstrasse gemein. Man denkt auch an Wien, wenn man die famosen Thürsteher sieht mit dem österreichischen Kaiserbart, oder wenn man abends sein Sperrsechserl zahlt. Freilich mit dem Schmutz ist viel Charakter geschwunden. Das modern grossstädtische Element hat das malerische Kleinleben verdrängt, das Kosmopolitische hat die nationale Eigenart ausgetilgt. Es gibt im vornehmen Madrid wenig Spanisches. In den Theatern spielt man abgelagerte französische Stücke. In den Tingl-Tangls zeigen dieselben Tänzerinnen, die man in München, Paris oder Wien gesehen, ihre internationalen Beine. Die Damenhüte könnten — wie aus Madrid —

auch aus Breslau, Oppeln oder Czernowitz stammen. Das Rassige, das die Mädchen aus dem Volk bewahren, ist bei der vornehmen Welt durch die bourgeoise Toilette zerstört worden, die wieder zu verzwickt, zu provinziell, zu wenig persönlich ist, um stilvoll wie die Pariser oder Wiener Mode zu wirken. Auch Läden mit eigenartigen Dingen, mit geschmackvoller Auslage gibt es nicht. Man sieht farbige Holzplastik, in der eine gute alte Tradition sich auslebt, sonst nur den Trödel, wie ihn unsere Bazare vor zwanzig Jahren feilhielten. Spanisch sind lediglich die Namen, die auf den Firmenschildern stehen, und ich leiste mir das Stückchen Romantik, dass ich meinen Wein bei einem Antonio Velasquez trinke und bei einem Mauricio Zurbaran mein Papier kaufe. Spanisch, echte Velasquez-Typen, sind auch die Reiter, die man zuweilen auf der Promenade sieht. Spanisch ist die ceremonielle Umständlichkeit, mit der die geringsten Dinge verknüpft sind, die müde Indolenz, die keinen Zeitbegriff kennt.

Was man in dieser Hinsicht erlebt, grenzt ans Unglaubliche. In London kann man bis abends 10 Uhr im South Kensington und British Museum bei der Arbeit sitzen. Hier sind Bibliotheken und Museen nur zu nachtschlafender Zeit — von früh 7 bis 1 Uhr — geöffnet. Dann hört das Tagewerk auf. Ein Einschreibebrief wird wie eine Haupt- und Staatsaction behandelt. Zunächst ist der Schalter nur von 11 bis 3 Uhr geöffnet. Dann weiss niemand die Taxe. Womöglich wird noch die Passkarte des unglücklichen Absenders verlangt. Um eine Strasse ausfindig zu machen, wo ich eine Photographienhandlung suchte, musste ich mir, da weder Schutzleute noch Kutscher sie kannten, auf dem Rath-

haus den Bescheid erbitten. Um in einige Sammlungen zu gelangen, ist erst am entgegengesetzten Ende der Stadt die Erlaubnis der „Intendéncia Generál“ zu holen. Und zum Besuche des königlichen Schlosses reicht selbst das nicht aus. Drei Tage meines Lebens musste ich opfern.

Am ersten Tag, als ich den Schlosshof betrat, gerieth eine ganze Meute königlicher Hunde in Aufregung, und die Hartschiere starrten mich wie einen Bösewicht an, der Dynamit in der Tasche trägt. Es sei ganz unmöglich. Am zweiten Tag drang ich in eine weitere Zone vor. Ein Lakai, gravitätisch, wie aus einem anderen Jahrhundert stammend, theilte mir in würdevoller Herablassung mit, an der nächsten Pforte sei der Eingang zur Majordomia und dort würde ich Auskunft erhalten. Das stimmte nicht. Die Majordomia war ganz wo anders. Nachdem ich sie ausfindig gemacht, wurde ich von einem Thürsteher an einen Aufseher, von diesem an einen Secretär und von diesem an einen Bureauchef verwiesen. Der Eintritt, hiess es, sei streng untersagt. Höchstens auf Empfehlung der Gesandtschaft und zu besonderen Studien werde eine Ausnahme gemacht. So fuhr ich in unsere Botschaft. Es wurde ein Schreiben aufgesetzt und mit doppeltem Amtssiegel versehen, dass es mir wertvoll sei, die Bilder Tiepolos zu sehen. Damit bewaffnet, kehrte ich an die Pforte des Palacio Reál zurück. Das Schriftstück wanderte durch ein Dutzend Hände, und nachdem es diese hierarchische Reise gemacht, that mir der Oberste der Hofhaltung kund und zu wissen, dass mir am nächsten Tag, mittags 12 Uhr, der Eintritt in die königlichen Gemächer erlaubt sei.

Gewiss eine sehr dumme Geschichte. Doch so dumm sie ist, möchte ich sie in meinen spanischen Erinnerungen nicht missen. Denn sie stimmt so schön zu dem Bilde, das man sich von Spanien und von Valesquez macht. Es wäre stillos, wenn jeder Plebejer in die Wohnung der königlichen Familie gelangen könnte, ohne vorher tausend Hindernisse nehmen zu müssen.

Wie eine Todteninsel des Royalismus ragt dieses Königsschloss aus den Fluten unseres demokratischen Zeitalters auf. Es ist ja nicht mehr der Alcázar, das alte Habsburgerschloss, das 1734 verbrannte. Es ist ein Bourbonenschloss. Doch der Geist der Ahnfrau geht noch immer hinter den Mauern um. Gleich der weite Platz mit dem bronzenen Reiterstandbild Philipps IV. und dem Marmorwald von Statuen westgothischer und spanischer Könige wirkt wie eine Riesenstandarte, die der Royalismus aufhisst. Das Aeussere des Bauwerkes ist stolz und frostig. Es ist eine stilistische, eine psychologische Merkwürdigkeit, dass mitten in der Blütezeit des französischen Rococo ein Bau entstehen konnte, dem alles Spielerische, Kokette, Charmante fehlt. Streng symmetrisch, mit dem Lineal gezogen, ist der Grundriss. Feierlich ernst sind die Colonnaden, quadratisch regelrecht die Höfe. Es ist die unbeugsame Etikette, die aus den Bildnissen des Velasquez spricht. Versailles öffnet sich der Welt. Halbrunde Flügelbauten laden zur Einfahrt ein. Hier baut man der Aussenwelt eine Mauer vor die Nase. Dort repräsentiert man, hier schliesst man sich ab. „Odi profanum volgus et arceo“ scheint dem Architekten als Leitspruch gegeben. Auch die Hartschiere, die Lakaien haben nichts mit der Aussenwelt zu thun. Keine Zeitung lesen sie. Sie ahnen

nicht, was da draussen vorgeht, dass es ein Volk gibt, das murrt und hungert. Sie sind die Hunde der Majestät, ebenso treu wie der Hund ihrem Herrn ergeben und ebenso misstrauisch jeden anbellend, bei dem sie den Schweiss ihres Herrn nicht wittern. Für das Verständnis des Velasquez ist das ebenfalls wichtig. Hof und Hofgesinde sammt den Hofhunden — es ist eine Familie; Paria jeder, der nicht in diese ummauerte Welt gehört.

Ein Lakai geleitete mich die Treppe hinauf. Ein zweiter empfieng mich. Am Eingang jedes neuen Saales wurde ich einem anderen übergeben. Und alle waren gleich hoheitvoll, gleich gemessen und feindlich.

Pomp, das Auge umgarnenden Prunk gibt es im spanischen Königsschlosse nicht. Alles ist düster, nur dem Cult der Vergangenheit, den alten Familientraditionen geweiht. Die antiken Büsten römischer Cäsaren stehen da. An den Wänden hängen die Ahnenbilder — ein grosser, Jahrtausende überspannender Stammbaum — theils von unbekannten Künstlern, theils von Grössen wie Velasquez und Goya gemalt. Daneben die Gobelins, die zu Karls und Philipps Tagen in der königlichen Teppich-Manufactur entstanden. Sehr viele Statuen gibt es auch, doch nicht in weissem, sondern in schwarzem Marmor, mit gleissendem Golde byzantinisch verziert. Es gibt venezianische Luster und venezianische Bilder. Es gibt Tiepolo.

Nie ward mir so deutlich wie hier, welch enge Verbindung zwischen Spanien, Byzanz und Venedig besteht. Es ist so logisch, dass damals, als allerwärts die aristokratische Cultur versank, der letzte Künstler des aristokratischen Venedig an den Hof des allerchristlichsten Königs flüchtete. Und man fühlt vor diesen

Bildern, dass sie ein Ende bedeuten, dass eine uralte Cultur „in Schönheit stirbt“. Noch vorher in Würzburg war Tiepolo zahm, haushälterisch und verständig. Hier, als enfant prodigue, verschwendet er alles Capital, das in mühsamer Arbeit Jahrhunderte aufhäuften. Mit allen Stilen der Vergangenheit jongliert er. Alle Last ist aufgehoben. In den offenen Aether blickt man hinauf. Veronese, der Japonismus und Byzanz — alle verfallenen Culturen geben sich Stelldichein. Ein Schwindsüchtiger spricht, der die Stunden zählt; ein zum Tode Verurtheilter will noch auskosten, was an Genüssen das Leben bietet. Der Geist der mittelalterlichen Kirche, das Königthum von Gottes Gnaden — hier haben sie ihr letztes Wort gesagt. Und kennt man diese Werke, dann kennt man auch den Boden, aus dem die ältere spanische Kunst herauswuchs.

MADRIDER KUNSTSAMMLUNGEN

Zwei Sammlungen hat Madrid, in denen man noch heute den Geist altspanischen habsburgischen Königthums athmet. Die eine ist die Armeria, die Rüstkammer; äusserlich ein prosaisches Waffendepot, in Wahrheit ein Ort, wo alle Geister der spanischen Geschichte hausen, wo Karl V. und Philipp der Schöne, Philipp II. und Don Juan de Austria, Philipp IV. und der Herzog von Olivares sich ein gespenstisches Stelldichein geben; und mehr noch: ein unheimliches Mausoleum, wo eine ganze Familiengeschichte erzählt wird, wo die ganze Tragödie der spanischen Habsburger sich abspielt.

Die Ahnen der Familie scheinen Riesen gewesen zu sein. Ruhig und selbstsicher, ohne herausfordernde Pose stehen sie da, tragen ihren schweren Kettenpanzer und ihre gewaltige Lanze so leicht und natürlich, wie wir unseren Tuchrock und den Regenschirm. Dann kommt die Zeit des sterbenden Ritterthums, und die Rüstung wird decoratives Prunkstück. Der ganze Formenschatz der Renaissance ist über die Harnische ausgestreut. Gorgonenhäupter und Todtenköpfe sollen den Eindruck des Schreckhaften hervorrufen. Meerungethümen gleichen in ihrem phantastischen Aufputz die Pferde. Es ist die Zeit Karls V. Wie eine eiserne Mumie sprengt er über das Schlachtfeld von Mühlberg, ganz so wie Tizian auf dem Bilde des Prado-Museums ihn malte. Doch Karl vertauschte den Kaiserthron mit dem Kloster, den Königsmantel mit der Dominikaner-

kutte. Die Majestät wich der Kirche. So gleicht auch die Rüstung der nächsten Jahre einem ritterlichen Priestergewand. Mit schwarzen Schabracken sind die Pferde behängt, mit wallenden schwarzen Federn ist das Stirnzeug geschmückt. Schwarz, nur wenig mit Gold gehöht, ist die Rüstung des Reiters. Philipp II. ist der Typus dieses Zeitalters. Ernst wie der schwarze Ritter im Ivanhoe reitet er durch die Arena der Weltgeschichte. Dann kommt die Decadence. Auf die Starken folgt ein schwaches, müdes Geschlecht, das auf die sporenklingende grosse Vergangenheit mit wehmüthiger Romantik zurückblickt. Leicht wie ein Smoking wird die Rüstung, und doch lastet sie auf den schmalen Schultern, wie eine kaum zu tragende Bürde. Schmächtig und matt steht Philipp IV. da, als ob das Gewicht langer Jahrhunderte auf ihm laste. Keine Stahlketten, sondern seidene Tricots umspannen die dünnen, kraftlosen Beine. Daneben sieht man die kleinen Prinzen, denen ihre zierliche Rüstung wie ein ritterliches Spielzeug geschenkt wurde. Die Miniaturausgabe eines Reitergenerals, galoppiert der kleine Don Balthasar wie auf dem Bilde des Velasquez durch die Manège. Wie goldene Leichengewänder sehen die Rüstungen seiner Brüder aus, all jener Königskinder, die nie Männer wurden, sondern vor der Zeit wie wurmstichige Aepfel verfaulten.

Auch die Caballerizas, den königlichen Marstall, muss man gesehen haben. Selbst wenn man kein Pferdekenner ist, schon des Velasquez wegen. Der spanische Marstall war im 17. Jahrhundert der berühmteste Europas. Es war der höchste Stolz Philipps IV., als erster Reiter seines Königreichs zu gelten, und im

Stalle herrschte eine ebenso strenge Etikette wie im Schloss: ein Thier, das einmal Seine Majestät geritten, durfte kein anderer Sterblicher mehr besteigen. Das Pferd war für diese Aristokraten ein Stück ihrer selbst, fast ihnen ebenbürtig; denn es war ein blaublütiges Geschöpf, der Spross einer edlen Rasse, die durch keine Mesalliance befleckt war. Wie ein Oberstallmeister wusste Velasquez in allen hippologischen Fragen, in allen Finessen der hohen Schule Bescheid. Und wenn man heute durch die Ställe schreitet, wenn man die stolzen normanischen Hengste und die eleganten andalusischen Ponies sieht, wenn man die Ahnentafel liest, die den Stammbaum jedes Pferdes vermeldet; wenn man beobachtet, mit welch höflichem Ceremoniell die Stallmeister den Thieren nahen, um einen Augenblick die Decke von ihrem edlen Körper zu nehmen, dann fühlt man noch in unserem plebejischen Zeitalter ein Stück von der Freude nach, mit der einst das Aristokratenauge des grossen Malers auf diesen Dingen ruhte.

Doch nicht nur die Pferde sieht man, auch die Wagen, die Livréen, das Sattelzeug. Der königliche Marstall ist ein ganzer Gebäudecomplex, eine Welt für sich, mit dem Schlosse durch einen jener Gänge verbunden, die die spanischen Könige liebten, um incognito aus- und einzugehen. Und wieder, wie in der Armeriá, spielt ein ganzes Drama sich ab, wieder fühlt man, wie selbst in Pferdesätteln und Bedientenlivréen der Geist der Weltgeschichte sich spiegelt. Sehr viel orientalische Geschenke sind da. Das weist auf die älteste Culturschicht, auf die maurische Vergangenheit Spaniens hin. Dann kommt im sechzehnten Jahrhundert die Zeit der repräsentierenden Pracht. Man sieht jene

haushohen Salonwagen, in denen die spanischen Könige ihr Weltreich durchquerten; sieht jene Wagen, die bei den Processionen benützt wurden: der ganze Unterbau aus silbernen Wolken, das Verdeck von goldenen Engeln getragen. Später setzt die Zeit der Gegenreformation ein, und wie die Rüstungen, werden die Wagen, die Livréen der Diener düster und schwarz. Das Rococo ist die Zeit der höchsten Verfeinerung, die letzte royalistische Orgie vor der Sündflut. Diese Kronwagen von strahlend goldenem Prunk; diese Staatscarossen, die leer, nur als Symbol der Majestät, durch die Strassen gefahren wurden; diese Galagarnituren der Pferde, blitzende Edelsteine und weisse Straussenfedern, die Hunderttausende kosteten, diese mit Brillantagraffen verzierten Livréen der Vorreiter, Lakaien und Kutscher, das scheint ein Märchen aus „Tausend und eine Nacht". Bezeichnend ist auch, welche Wandlung die Räder durchmachen. Vorher niedrig, werden sie jetzt metergross. Die Majestät will möglichst hoch über der plebejischen Erde schweben. Und nicht mehr von Thieren will sie gezogen sein. Menschen sollen sie tragen. Daher ist das achtzehnte Jahrhundert die Zeit der Sänfte. Das neunzehnte Jahrhundert ist die der Sparsamkeit. Der König ist der Diener seines Staates, ist Bourgeois, und wie er den Tuchrock des Bürgers trägt, fährt er auch in bürgerlichem Wagen. Einfach und billig ist alles, und sehr geschmacklos. Wie vom Theatergarderobier geliehen, sehen die Livréen der Diener aus. Vorher coloristische Kunstwerke, beleidigen sie jetzt durch giftige Farben. Eine Cultur, die zu erzeugen es Milliarden bedurfte, ist mit einem Schlage zu Ende. Die Revolution befreite die Menschen und zerstörte die Kunst.

Dafür, dass kein Zusammenhang mehr zwischen der Cultur Altspaniens und dem armen Leben unserer Tage besteht, ist auch das Museo de arte moderno ein schreckliches Zeugnis. Jene giftigen Livréen und diese entsetzlichen Bilder — sie sind Zeugnisse desselben plebejischen Geschmackes, durch eine Kluft, gross wie die Welt, von der ritterlichen Vergangenheit geschieden. Hier im modernen Museum sind alle jene riesigen Historien aufgestapelt, die seit zwanzig Jahren ihre Runde durch die Ausstellungen Europas machten. Man sieht Pradillas wahnsinnige Johanna und Carboneros Bekehrung des Herzogs von Gandia; Casados Glocken von Huesca, Veras letzten Tag von Numantia und Cubells Ines de Castro. Särge werden geöffnet, aufrührerische Vasallen müssen dem Leichnam ihrer Königin huldigen, besiegte Helden stossen sich den Dolch in die Brust; Juden werden vertrieben und Ketzer vom Grossinquisitor verflucht; Seneca stirbt und Nero steht an der Leiche der Agrippina. Nur Mord und Todtschlag, Gift und Strang, Blut und Verwesung. Der arme spanische Staat verwendet viel Geld auf die Pflege der „grossen Geschichtsmalerei". Sie soll „edle Tugenden wecken, die Erinnerung an die Grossthaten der Vergangenheit wachhalten". Und doch erzählen die Bilder nur dasselbe im selben Stil, der in den Sechzigerjahren Pariser Atelierjargon war. Spanien bedeutet in der Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts eine Wüste. Das aristokratische Land hat, scheint es, die Demokratisierung nicht vertragen, musste, um zu einer bürgerlichen Kunst zu kommen, bei anderen Völkern sich Rath holen. Erst herrscht, wie allerwärts, ein öder Classicismus: griechische Nasen, Fechtlehrer-Stel-

lungen, edler Faltenwurf — schale Wiederholung Davidscher Regeln. Dann wächst ein Ableger deutschen Nazarenerthums in Spanien zu einem welken Bäumchen auf. Statt der spanischen Künstlernamen könnten auf den Bildern auch die Namen Overbeck, Veit oder Schadow stehen. Gleichzeitig treibt die italienische Reiseromantik ihre Blüten. Mädchen von Trastevere, unglaublich hart gemalt, lassen, wie bei Robert und Riedel, sich von Sonnenstrahlen umspielen. Schliesslich setzt die coloristische Bewegung ein. Fortuny, der Hexenmeister, der spanische Meissonier, tritt auf und findet Nachfolger, doch keinen Fortsetzer. Ein einziger, Agrasot, hat in den Sechzigerjahren — parallel mit Courbet — Bilder aus dem spanischen Volksleben von grosser Echtheit gemalt. Sonst irrt man ziellos in allen Zeiten und Zonen umher, ist blind für das Leben, blind für die Schätze an Kunst, die ungehoben auf der Strasse liegen. Die Malerei, vorher getragen von den beiden Säulen des spanischen Staatswesens, Kirche und Grandenthum, ist ein pädagogisches Lehrmittel für den Bourgeois, ein Bilderbuch für grosse Kinder geworden.

Auch die Akademie der schönen Künste zeigt, wie obdachlos heute die Kunst in Spanien ist. Man denke: ein Gebäude, das die Werke classischer Meister birgt. Und dieses Gebäude steht in der belebtesten Strasse Madrids, durch keinen Fuss freien Raumes von den Nachbargebäuden getrennt. Hölzerne Dielen decken den Boden. Lattenverschläge grenzen die einzelnen Räume ab. Die Akademiker rauchen. In einer Stunde kann verkohlt sein, was einst der stolzeste Besitz der spanischen Kirchen, der spanischen Schlösser war. Der Eindruck der Sammlung ist, nachdem man

diesen wehmüthigen Gedanken verscheucht und sich gewöhnt hat, Bilder, vor denen man knieen möchte, wie wertlose Ladenhüter eines Antiquitätengeschäftes betrachten zu müssen, doch unbeschreiblich gross. Denn Spaniens Kunst ist ja unerschlossen. In Italien kennt man jeden Winkel. Ein archäologisches, ein kunstgeschichtliches Institut wird von Deutschland unterhalten. Alle Meister sind uns lebendig, als hätten wir am Kneiptisch mit ihnen Schmollis getrunken. Es wird auch die Zeit kommen, wo man die Namen Juanes und Morales, Zurbaran und Cano, Pereda und Valdés Leal mit derselben Vertrautheit ausspricht, wie die des Masaccio und Botticelli, des Michelangelo und Rafael, des Tizian und Veronese. Doch vorläufig sind sie noch Mumien. Ihre Namen sagen uns nichts. Wir ahnen dunkel, dass in Spanien der Angelpunkt alles Christlichen ist. Denn die Kunst Italiens ist ein halb heidnisches Erzeugnis, mit antikem, hellenischem Blute durchsetzt. Spanien war das Land der Glaubenskämpfe, der Ketzerhinrichtungen und Autodafés. Alle Ritualmorde, die der Papst beglaubigte, all jene Blutthaten, die das grosse Märtyrerbuch der römischen Kirche verzeichnet, wurden von Spanien dictiert. Selbst Tizian, der grosse Heide, hat ein Bild gemalt: „Die christliche Religion gerettet durch Spanien“. Und da die Kunst Spiegel und Chronik des Culturlebens ist, muss auch in ihr das alles sich äussern. Durch starre Dogmengläubigkeit und fanatische Kirchlichkeit muss sie in schroffstem Gegensatz zu allem Italienischen stehen.

In der That hat sich in Spanien die Entwicklung anders als in Italien vollzogen. Zunächst hat die Nachwirkung maurischen Geistes — das Gebot: Du sollst

Dir kein Bildnis deines Gottes machen — überhaupt lange das Emporkommen der Malerei verhindert. Erst im fünfzehnten Jahrhundert tauchen Altarwerke auf, und dass die Anregung zurückgeht auf Jan van Eyck, der auf seiner portugiesischen Reise Spanien berührte, ist wohl eine irrige Annahme. Roger van der Weyden, dessen Hauptwerke sich in spanischen Kirchen befanden, scheint auf die Maler gewirkt zu haben. Sein grimmer Ernst, seine bluttriefende Wildheit sagte ihnen mehr als die weltmännische Geschmeidigkeit Jan van Eycks. Noch schroffer als in den niederländischen und deutschen Altarwerken jener Zeit ist in den spanischen das Mönchisch-Puritanische, Herb-Asketische betont. Heilige sieht man, die mit ernst beschwörendem Blick die Symbole ihres Märtyrthums zeigen; Mönche, die in einsamer Zelle betend vor dem Crucifix knien; Nonnen, die den Hungertod sterben, und Bischöfe, die ketzerische Bücher verbrennen; man sieht Christus, wie er, an die Martersäule gebunden, für die Menschheit leidet oder als Weltenrichter die Guten von den Sündigen trennt.

Dann kommt in Italien die Renaissance. Golgatha wird zum Olymp. Aus den leidenden Märtyrern werden griechische Epheben. Der Geist der antiken Plastik bestimmt Empfindung und Stil. Die Spanier, streng conservativ, halten am Alten fest. Christus ist kein Adonis. Er bleibt der blutende, gemarterte Galiläer. Und später sogar, als durch Karl V. und Philipp II. Italiener nach Spanien kamen, wurden die einheimischen Meister nicht beeinflusst. Wohl änderten sie ihre Handschrift. Statt steif und eckig, schreiben sie nun fliessend und rund. Doch das, was sie sagen, bleibt christlich. Sie verlassen die Schädelstätte nicht,

pilgern nicht zum Olymp. Sie malen in streng dogmatischem Geist die Erzählungen und Glaubenslehren des Christenthums. Insbesondere meiden sie scheu jede Berührung mit Rom. Nur nach Venedig gehen sie, das alte, starre, byzantinische Venedig, das trotz Tizian und Giorgione stets das Bollwerk des Christenthums blieb. Lotto, Tintoretto, Caravaggio — von ihnen führt die Linie zum Greco, zu Ribalta, zu Ribera. Und ihnen folgen solche, die nichts mehr mit Italien verbindet. Zurbaran, Velasquez, Cano, Pereda schaffen ihre unsterblichen Werke. Das etwa erzählen die Bilder, die in Deutschland bekannt sind. Nur das Gerüst einer Kunstgeschichte, kein Gebäude. Was in Spanien sich birgt, ist noch Terra incognita. Denn wenige seit Théophile Gautier haben die Reise gemacht, und diese wenigen sahen nur die grossen Museen. Justi aber, der alles kennt, alle Dörfer durchsucht hat, ist in anderem Sinne befangen. Er betrachtet die spanische Kunst als Filiale der italienischen, hebt mehr das hervor, was sie mit jener verbindet, als das, was ihre schroffe Eigenart ausmacht.

In der Akademie hat man von diesen unbekannten Dingen die ersten mächtigen Eindrücke. Ein ganz gewaltiger Künstler ist Morales. Man denkt an Johannes den Täufer, der in härenem Gewand in der Wüste lebte und sich von Heuschrecken nährte, etwas so Urthümliches, Wildes, Asketisches lebt in diesen seltsamen Werken, die von denen der italienischen Cinquecentisten so verschieden sind, wie der Text der Bibel vom Oberammergauer Passionsspiel. Dann erhebt sich zum erstenmal die räthselhafte Gestalt des Greco, von dessen Hauptwerk die Akademie eine Replik besitzt.

Ribera kennt man und ist doch überrascht, ihm, der in seinen Märtyrerbildern so wild, in seinen Gestalten verwitterter Eremiten so herb und düster ist, hier in der „Himmelfahrt der Maria Magdalena“ auch als wunderbarem Frauenmaler zu begegnen. Alonso Cano, jedem unvergesslich, der das herrliche Berliner Bild der heiligen Agnes kennt, tritt durch die Werke der Akademie in ein neues Licht. Peredas „Traum eines Kunstfreundes“ ist eines der merkwürdigen Bilder, die wie ewige Räthsel reizen. Doch namentlich die Anschauung von Zurbaran, dem Tacitus der spanischen Malerei, wird durch die Werke der Akademie berichtigt. Er wird in Deutschland gern als Schwärmer bezeichnet, der mystische Dinge, Verzückungen und Visionen mit glühender Beredsamkeit schilderte. In Wirklichkeit ist er nüchtern, verständig. Bei ihm brauchte es kein Feuer, kein Pathos, kein Halbdunkel. Denn er will nicht Aussenstehende bekehren, nicht auf die Menge wirken. Er arbeitet für eine festumschlossene, engummauerte Welt, für die Klöster und Mönchsorden. Und diesen Männern bedeuten die Dinge, die er darstellt, keine Wunder, sondern historische Thatsachen. Daher ist bei Zurbaran alles protokollarisch genau. Die wunderbarsten Dinge gehen mit einer Einfachheit und Natürlichkeit vor sich, als hätte er die Märtyrer und Engel, den ganzen Hofstaat des Himmels zur Porträtsitzung kommen lassen. In den Bildnissen liegt überhaupt seine Stärke. Die enge Verbindung des Höfischen und Mönchischen tritt hier hervor. Keine stoffliche Abwechslung gibt es bei ihm, nichts, was durch den Inhalt fesselt. Er schuf klösterliche Ahnengalerien, hat die ernsten Züge und die weissen Kutten der Mönche mit derselben Einförmig-

keit und im selben Lapidarstil verewigt, wie Velasquez die schlaffe Unterlippe und die müde Pose Philipps IV. Er ist der grosse Hofmaler der Mönche, wie Velasquez der grosse Hofmaler der Könige war.

DAS PRADO-MUSEUM

Im Prado-Museum hat man ihn. Velasquez! Endlich! Die Stimmung, in der man dieses Museum betritt, ist ähnlich derjenigen, mit der man in Bayreuth vor dem Festspielhaus steht oder wie sie im Beginn unseres Jahrhunderts die deutschen Maler hatten, wenn sie nach jahrelanger Sehnsucht durch die Porta del popolo in Rom fuhren. Es ist ein langhingestreckter, ernst verschlossener Bau. Auch im Innern ist alles einfach und streng, von jener Vornehmheit, die zu stolz ist, sich aufzudrängen. Keine Fremden gibt es. Man ist fast allein. Nur ein paar Mönche, kunstliebende Klosterbrüder, sitzen copierend vor den Bildern, und am Eingang jedes Saales steht ein grauköpfiger Diener in dunkler Livrée. Keiner trägt Schnurrbart. Das Princip des Hoflakaien ist noch strengstens gewahrt. Es scheinen dieselben Leute, die vor 300 Jahren über die Teppiche des Alcázar schritten.

Der Eindruck des Velasquez-Saales ist über alle Massen herrlich. Ihn wiederzugeben vermögen Worte nicht. Sonst geht es einem mit Kunstwerken oft seltsam. Man hat sie in der Photographie bewundert, und das Original hält nicht, was das Schwarzweissbild versprach. Von der Schönheit der Velasquez-Werke gibt die beste Nachbildung keine Ahnung. Man möchte knieen und beten. Das Herz schlägt schneller. Wie ist man plötzlich fern von der Welt, fern von der Gegenwart. Wie fühlt man sich angeweht vom Hauche der Majestät, vom

Geist des Royalismus umwittert. Und bei dieser Vornehmheit welche Einfachheit, in dieser Kunst welches Leben. Alle anderen Bilder seien bemalte Leinwand, Velasquez allein die Wahrheit. Hier versteht man diese Worte des Mengs, und ein Stück Weltgeschichte, ein Stück Kunstgeschichte bedeutet es wieder, wenn am Eingang dieses Saales, dessen Schätze früher kein plebejisches Auge sah, heute eine Tafel mit der Inschrift hängt: Man überlässt es der Cultur des Publicums, in diesem Raume nicht die Kunstwerke zu berühren, zu rauchen oder auf den Boden zu spucken.

Goya ist der Nihilist, der der Majestät ins Gesicht spuckt. Neben dem Homer steht der Aristophanes des Royalismus. Auf das classische Epos folgt das Satyrspiel.

Wer wird das gewaltige Drama schreiben, das der Name Francisco Goya umschliesst? Wer wird zeigen, wie zwei Welten damals aufeinanderplatzten, wie eine alte, kirchlich-ritterliche Cultur versank und eine neue, unsere eigene Welt sich bildete? Goya ist im Kampfe dieser Weltalter Mittel- und Brennpunkt. Als Harlekin folgt er dem Leichenzuge des Monarchismus und der alten Kirche. Als Vorläufer Schopenhauers und Nietzsches leitet er ein neues Weltalter ein.

Man vergegenwärtige sich die geschichtliche Constellation. Alles wankt damals, alles ist im Sterben. In Deutschland hat die Aufklärung begonnen. In Frankreich wird die Höllenmaschine gebaut, die den König und den Herrgott köpft. Die Kunst ist aristokratisch. So flüchten die Maler aristokratischer Städte dahin, wo sie am besten geborgen scheinen. Canaletto arbeitet in Wien, Tiepolo in Madrid. Und kaum ist er todt, da rüttelt auch an den Mauern dieses alten Königsschlosses

der plebejische Zeitgeist. Ein Bauernjunge, ein Anarchist, wilde, tolle Gedanken im Kopfe, schleicht sich ein in die Räume, die vorher Don Diego Velasquez bewohnte. Er wird Hofmaler, wird Akademie-Director. Die Bourbonen ahnen gar nicht, welche Schlange sie an ihrem Busen nähren. In nächster Nähe sieht er alles, was er sehen will, und schreibt darüber seine galligen Pamphlete.

Goya hat alles gemalt. Dolche und Küsse, Säbel und Fächer, Matadores und Majas, Könige und Bettler, Priester und Abenteurer, Processionen und Flamencos, Bordelle und Spielhöllen — das ganze Spanien des achtzehnten Jahrhunderts lebt in seinen Werken fort. Doch nur in der Verzerrung eines Hohlspiegels: carikiert, verspottet, verlacht, verhöhnt. Man muss Moreaus „Monument de Costume“ zum Vergleich heranziehen. Moreau ist Aristokrat. Bleu mourant-Stimmung ist über seine Blätter gebreitet. Goya zeigt nicht, wie schön, sondern wie verfault diese alte Welt war, will eine neue formen, indem er die alte in ihrer ganzen Verworfenheit blossdeckt. Seine Werke sind die blutige, von einem Plebejer geschriebene Satire auf alles, was vorher in Spanien als unantastbar heilig gegolten.

In den Kirchenbildern von Sant Antonio verhöhnt er, was die kirchliche Malerei der Vergangenheit schuf. Der ganze Himmel ist ein öffentliches Haus. An der Deckenwölbung wälzen nackte Engel, Buben und Mädchen sich auf Betten herum, producieren sich in lebenden Bildern, wie sie gleich pikant kaum im Pariser Salon der Mme. Alexandre gestellt werden. Daneben sieht man heilige Damen, die eine am Bette lehnend, andere auf schwellende Divans gegossen: alle mit sehr interessanten, blauumränderten Augen, alle in Posen, als

wären sie „enfin seules“, nachdem gerade der himmlische Bräutigam sie verlassen. Und in der Kuppel spielt eine unglaubliche Scene sich ab. Goya hatte den Patron der Kirche, den heiligen Antonius zu malen, und er malte ihn auch, wie er seine Hand segnend über Krüppel breitet. Doch man bemerkt diese Scene kaum. Eine Balustrade sieht man und dahinter Menschen, die sich in buntem Gewimmel dahinschieben: Bettler, Gaukler, alte Hexen, Gigerl, Courtisanen. Einige äugeln hinter dem Fächer sehr indecent in den Raum hernieder. Andere, von einem Gigerl verfolgt, raffen wie die Modistinnen des „Journal amusant“ ihre Schleppe empor. Andere strecken die Beine zur Balustrade heraus, so dass sich eine ideale Perspective unter das Froufrou crêmefarbiger Spitzenhöschen und rosiger Jupons eröffnet. Es ist gemalter Cancan, gemalter Casanova. Und dieses Pamphlet auf alles Kirchliche wurde im Lande Zurbarans geschrieben.

Goya als Porträtmaler — das ist eine noch pikantere Sache. Es gibt von ihm sehr viele, sehr schöne Porträts. Namentlich die Damen der Aristokratie hatten in ihm einen feinsinnigen Dolmetsch. Denn einen Menschen porträtieren, heisst ihn besitzen. Goya besass alle. Wie ein Bulle sprengte er hinein in eine decrepite marode Welt. Wie vertrocknete Blumen, die begossen sein wollen, öffneten ihm die Damen der Aristokratie ihr Haus. Goya malte sie alle. So wie Napoleon seine Brautnacht mit Maria Louise vor der Vermählung feierte, nur weil er die bestialische Freude des Plebejers auskosten wollte, die Tochter eines Kaisers von Gottes Gnaden zu vergewaltigen, sind Goyas Damenbildnisse Tagebuchblätter seiner vornehmen Liebschaften. In alle

Werke goss er die vulcanische Begehrlichkeit seiner Sinne hinein. Stets unterstrich er, was an dem Bildnis und dem Weib ihn besonders reizte. Das nackte Porträt einer Dame, die den düsteren Namen einer Herzogin von Alba trug, ist besonders berühmt, weil Goya, als der Herzog es sehen wollte, schnell ein zweites, weniger entkleidetes malte.

Wen er nicht besass, den persiflierte er. Kein Caricaturen-Zeichner, weder Rowlandson, noch Daumier, noch Léandre, schrieb giftigere Epigramme. Aus den Fürsten, die Sanchez Coëllo und Velasquez in so stolzer königlicher Würde malten, hat Goya ein Wachsfiguren-Cabinet von Trotteln und Verbrechern gemacht. Wie eine Kaffeemaschine hält die Königin ihren Fächer. Wie ein dummer Bajazzo steht der Kronprinz da. Andere blicken fromm, rutschen vor Altären, bereuen ihre Sünden so aufrichtig, wie Franz Moor in den Räubern, wenn er den Priester verlangt. Goya war der Zeitgenosse Schillers, und die Stimmung der Räuber, der Louise Millerin geht durch seine Werke. Doch nicht nur den Königen nimmt er die Majestät, auch den Priestern reisst er die Tartuffe-Maske vom Gesicht. Keinen Patriotismus kennt er, malt nicht den Heldenmuth sterbender, den Stolz siegender Armeen, sondern zeigt das blutige Elend, mit dem die Gloire erkauft wird. Seine Kunst wird schliesslich ein Stiergefecht. Ueberall sieht er ein rothes Tuch und stürzt sich darauf mit der schäumenden Wuth des Toro. Alle Angstgefühle der modernen Seele — Hexen- und Teufelsspuk, Blocksberg und Hölle — werden in seinem Hirn lebendig.

Dass ein Mensch, der so viel zu sagen hatte, wenig mehr von der schauenden Freude des Künstlers hat,

versteht sich von selbst. Nur in einigen seiner Werke lebt die alte Tradition fort. Andere sind wüst und roh. Obwohl nicht zu vergessen ist, dass viele nur als Vorlagen für Teppiche dienten und deshalb mehr starke Farbengegensätze als coloristische Feinheiten bedingt waren, ist er neben Velasquez oder Tiepolo doch ein Barbar. Er bezeichnet den Moment, wo mit der alten Civilisation auch die malerische Cultur versinkt und der Weg zu den Gedankenmalern Wiertz und Klinger anfängt.

Velasquez und Goya — das ist ein stolzes Stück spanischer Kunstgeschichte, doch nur ein kleines Theilchen. Und leider bietet das Prado-Museum wenig Gelegenheit, auch die anderen kennen zu lernen. Gewiss besitzt es Bilder, die zu den gefeiertsten der Erde zählen: die herrlichsten Werke von Tizian, vieles Schöne von Rafael, vieles Gute von Rubens. Doch nicht deshalb geht man nach Spanien. Man sucht den Localcharakter des Museums, will, wie man in München die alten Deutschen, in Antwerpen die Vlaamen, in Amsterdam die Holländer studiert, in Madrid spanische Meister sehen, oder solche wenigstens, die besonders enge Fäden mit Spanien verknüpfen. Auch an solchen Ausländern ist kein Mangel. Es ist bezeichnend, dass Furini, Benedetto Crespi und Tintoretto, also streng kirchliche Maler, unter den Italienern besonders hervortreten; bezeichnend, dass eine deutsche Allegorie „Leben und Tod“ gerade nach Spanien kam — im Katalog „Deutsche Schule“ genannt, in Wahrheit eines der gewaltigsten Werke Hans Baldungs. Es ist bezeichnend, dass von Niederländern besonders der Höllenmaler Hieronymus Bosch und der düstere Pessimist Pieter Brueghel auf-

fallen, dessen „Triumph des Todes“ ein Erzeugnis allermodernster Phantastik ist.

Dagegen ist das Prado-Museum an spanischen Meistern nicht reich. Ganz abgesehen davon, dass viele wichtige Bilder in Kellerräumen hängen, wo sie fast gar nicht zu sehen sind; es ist historische Vollständigkeit gar nicht angestrebt. Das Hervorragendste birgt sich noch in Kirchen und Klöstern. Nicht einmal Inventare, keine photographischen Aufnahmen gibt es. Deutschland hat so viel auf diesem Gebiete gethan. Die ganze italienische Kunstgeschichte wurde durch Deutsche gemacht. Könnte nicht, nachdem dort der Rahm abgeschöpft worden, ein Theil unserer Kraft Spanien zugute kommen? Das Land müsste in Parcellen getheilt, junge Kunsthistoriker müssten hergeschickt und mit den Inventarisierungs-Arbeiten betraut werden. Das Ergebnis würde ein erstaunliches sein. Eine neue Kunstwelt würde sich aufthun.

EL PARDO, ARANJUEZ UND DER ESCORIAL

Die Punkte in der Umgebung Madrids sind von mehr landschaftlichem und geschichtlichem, als eigentlich kunstgeschichtlichem Interesse. El Pardo, das Jagdschloss Philipps IV., ist am leichtesten zu erreichen, und man geht am besten zu Fuss. Denn so geniesst man am meisten den erhabenen Stil der spanischen Landschaft. Kunst und Natur ist eines nur: das kam mir nie so zum Bewusstsein. Sobald man am Königspalast und am Bahnhof vorbeigekommen, hört das grossstädtische Leben auf. Man geht durch eine lange, fast geradlinige Allee. Auf der einen Seite sind schmale Waldungen. Ganz dunkelgrün, staubbedeckt ist das Laub der Bäume. Nicht grün, sondern grau-gelb ist — selbst im Walde — der Boden, ausgedörrt an den Stellen, auf die durch die Lichtungen die Sonne fällt. Auf der anderen Seite öffnet sich eine weite, kalkige Ebene, wo einzelne strohgedeckte Bauernhäuser stehen und an Seilen aufgehängt die Wäsche bleicht. Der Manzanares ist ausgetrocknet, sandig und steinig liegt das Flussbett da. Und je weiter man kommt, desto einsamer, desto sonniger wird die Landschaft. Maulthiere, mit dicken Strohschütten beladen, kommen daher, und darauf sitzen Bäuerinnen, ihren Säugling tränkend. Steinhaufen liegen an der Seite der Strasse, und Chausseearbeiter in hellblauer Blouse schlafen daneben. Sandig und gelb, nur mit verdorrten Binsen bewachsen, ist ringsum die Erde. Blindschleichen

rascheln durch das trockene Strauchwerk. Müde Esel, hungerige Ziegen schnüffeln schläfrig daran herum. Einzelne dunkle, fast schwarz-blau schillernde Bäume, alt und geborsten, ragen auf, und darüber spannt sich ein ganz klares, nur von vereinzelten silbernen Wolken durchzogenes Firmament. Man muss mit den Augen blinzeln, um all die grünliche, weiss-blau-graue Helligkeit zu ertragen, und deutlich erkennt man, mit welcher Nothwendigkeit diesem Boden, der nichts Braunes, nichts Saftiges kennt, die Hellmalerei des Velasquez entwuchs. — Später kommt ein Steinthor, ein Gitter. Das königliche Jagdrevier thut sich auf, und die Landschaft spricht nun den spanischen Hofstil. Oberförster, Jäger und Feldwächter durchstreifen mit der Flinte im Arm die Fluren. Rehe strecken ihren Kopf aus dem Gebüsch hervor. Rebhühner und Fasane fliegen auf. Das, was man Wald nennt, ist es ja nicht. Es gibt kein junges Grün, keine lauschige Ecke. Alles bleibt trocken, sandig, versteinert. Trotzdem athmet man auf, denn man ist im Schatten. Man fühlt, weshalb diese Fürsten fast nie in Madrid, sondern die längste Zeit des Jahres in El Pardo waren.

Was man im Schlosse sieht, lohnt die lange Wanderung nicht. Denn es ist nicht mehr das alte. Die Bourbonen haben, wie alle übrigen Schlösser, auch den Pardo verdorben. Doch die Natur bleibt ewig. Sehr spanisch ist der Park, der nichts mit den repräsentierenden französischen Parkanlagen gemein hat, sondern eher einem Bauerngarten gleicht, in den auf dem Sommerurlaub sich ein Städter flüchtet; einem Krautgarten, wo ein Landbaron seine Kohlrabi, seine Bohnen züchtet; sehr fürstliche Kohlrabi, sehr fürstliche Bohnen, die

dadurch, dass Bambushecken, mit der Schere beschnitten, sie umsäumen, sehr ceremoniell von allem Plebejischen getrennt sind. Und über den Wald ringsum ist die Stimmung der Velasquez'schen Jagdbilder gebreitet. In diesem abgeschlossenen Erdwinkel zuerst hat ein Maler Werke geschaffen, die gar nichts wollten, als den Stil der Natur in den Stil der Kunst übersetzen. Wenn die Sonne sich senkt und der Abend kommt, scheint hinter jedem Baum, in gelben Stiefeln, die Flinte im Arm, den Hund zur Seite, ein edler Jäger zu stehen. Man e r l e b t die Bilder, die Velasquez von Philipp, von Ferdinand, von Balthasar malte. Eine Ironie des Schicksal ist es, dass heute neben diesem Bau ein Armenasyl steht. Wo einst Fürsten, procul negotiis, das ritterliche Waidwerk trieben, schleppen sich heute auf Krücken arme, siecke Menschen herum. Und komisch — als ich in dem Gasthof vor dem Schloss mein Essen nehmen wollte, redet der Padrone mich in reinstem österreichischen Dialecte an. Der Mann heisst Franz Bachner und ist aus Waidhofen an der Ybbs. Seine Brüder sind in Wien. Vor dem Jagdschloss Philipps IV. schüttelte ich einem Oesterreicher die Hand.

Der Heimweg war wunderbar. Deutlich fühlte man, weshalb das Problem der Pleinair-Malerei zuerst in Spanien sich aufthat. Hier spricht die Sonne die elementarste Sprache. Früh in Licht gebadet, war die einsame Landschaft jetzt in feines silberiges Grau getaucht, in eine Dämmerung, die doch nicht nebelig war, sondern alles klar, in bläulicher Durchsichtigkeit zeigte. Hinter mir Berge, ultramarinblau, vor mir Steineichen, ganz dunkelgrün, zur Seite ein niedriges Haus von kalkigem Weiss und davor Gestalten, schwarz

dunkelschwarz — diese Farbenharmonie werde ich nie vergessen. Ueber die graue Landstrasse rollte zuweilen ein Hofwagen, die Kutsche schwarz, die Räder gelb. Auf dem Bock sassen Kutscher mit dumpfschwarzem Cylinder und grünschwarzer Livrée — ein vorsündflutliches Stück Habsburg auf spanischem Boden.

Vor dem Pardo haust ein Wiener. Nach Aranjuez zum Glück ist noch kein Berliner gekommen. Ich habe es in Kairo erlebt, dass mitten in der Wüste ein Berliner Männergesangverein das Lied anstimmte: „Wer hat dich, du schöner Wald". Ich habe es erlebt, dass an den Pyramiden ein Beduine mich mit der Frage empfieng, die ein Berliner ihm beigebracht: „Pyramidal, nicht wahr?" Auch in Aranjuez wird man nicht sein können, ohne dass einer anstimmt: „Die schönen Tage" und der andere fortfährt: „Ick kenne dir, Spiejelberg." Vorläufig hat sich die Cultur noch nicht so weit verbreitet. Man ist einsam. So einsam sogar, dass man niemanden findet, der einem den Eingang sagt. Ueberall stösst man nur auf Mauern, Gitter und Ketten, und das ist trotz des Zeitverlustes stilvoll. Im übrigen ist es mit solchen Schlössern wie mit Hotels erster Classe. Sie sehen sich überall ähnlich. Aranjuez gleicht in der Umgestaltung, die es durch die Bourbonen erhielt, einem französischen Schloss. Man ahnt den Velasquez, wenn man im Garten vor den feinen Hellrosa- und Hellila-Blumen steht, die er so gern in seinen Bildnissen anbrachte. Man wird an Spanien erinnert, wenn man zu den schwarzvergitterten Fenstern aufschaut, die dem Schloss das Geheimnisvolle des orientalischen Harems geben. Spanisch ist auch der Chararakter, den in den Innenräumen das Rococo annahm. Nichts Capriciöses

und Bizarres, nichts Launig-Witziges und Verschnörkeltes gibt es. Alles ist abgezirkelt, geradlinig, gravitätisch und frostig. Selbst in den Farben ist alles Schmeichelnde, Süssliche vermieden. Kein Rosa, kein Himmelblau gibt es, nur kühles Weiss, kühles Grau, ganz kühles Citrongelb, wovon die Ebenholz-Crucifixe, die nirgends fehlen, sehr ernst und apart sich abheben. Aber in die vorschriftsmässige Don Carlos-Stimmung kommt man doch erst im Park.

Wie solch eine Parkanlage mit Röntgen-Strahlen ein ganzes Zeitalter beleuchtet! Aus den englischen Parkanlagen spricht ein gutgesinnter Bourgeois-Liberalismus. Die Natur hat ihre Freiheit wie das Volk. Ja sie wird sogar zu scheinbaren Extravaganzen genöthigt, damit sie nicht merkt, dass sie schliesslich doch nur in Fesseln tanzt. Das Motto der französischen Parkanlagen ist das Suprema lex regis voluntas. Natur und Volk müssen das thun, was die Schere des Gärtners von Gottes Gnaden verlangt, und über den Mangel an Freiheit täuschen die „Circenses“ hinweg. Feuerwerke werden abgebrannt, Fontainen steigen zum Himmel. Man streut den Leuten Sand in die Augen, indem man ihnen Wasser hineinspritzt. Auch in Spanien haben die Bourbonen ein solches Schloss geschaffen. La Granja bei Segovia ist eine Copie von Versailles, wo die Wasserkünste sprudeln und den Edelsten der Nation eine Galavorstellung königlichen Pompes allerhuldvollst gewährt wird. Für die Fürsten, die Aranjuez bewohnten, gab es kein Volk, höchstens die guten dummen Bauern des Dorfes, mit denen sie sich dutzten und ihre Scherze trieben. Wohl ist auch hier alles abgezirkelt, alles regelrecht und künstlich. Doch das entspricht nur der

Hofordnung. Jeder Stich ins Dictatorische fehlt. Die französischen Parkanlagen sind der Schauplatz lauter Feste. In diesen ernsten Gängen wollen Menschen allein sein. Weder ruhmrednerisch ist die Natur wie in Versailles, noch sentimental wie in Klein-Trianon. Sie ist kalt und steif wie die Menschen selbst. Mit Marmorfliesen sind die Wege bedeckt Geradlinige Platanenalleen ziehen sich hin. Fein silbergrau schimmert durch die dichten Kronen der Himmel. Ein verwitterter grauweisser Marmorbrunnen erhebt sich aus viereckigem Bosquet. Eine Marmorvase blinkt hinter dunklem Buchsbaum hervor. Man steht auf der Stelle, die Velasquez in dem Bilde des Prado-Museums malte. So sehr war auf die Farben Dunkelgrün, Grau und Weiss sein Auge gestimmt, dass er in Italien sogar alles vermied, was nicht in diese Scala passte. Während die anderen goldrothe Abendsonnen und classische Bergzüge malten, zeigen Velasquez' Bilder nur verwitterten Marmor und dunkelgrünen Epheu, der sich am Gemäuer heraufschlingt; ein Stück hellgrauen Himmels und steinigen Boden — stets Varianten dessen, was er im Park von Aranjuez sah.

Heute hat sich mit der alten Vornehmheit viel Ruinen-Sentimentalität gemischt. Die Buchsbaumhecken, früher so steif beschnitten, wuchern heute wild, und doch welken sie in dem trockenen, saftlosen Boden — so wie das Volk heute seine Freiheit hat und doch die Nahrung nicht, die es zum Leben braucht. Arme, müde Menschen, die alle die Malaria zu haben scheinen, sitzen auf den Steinbänken herum. Nonnen, den Rosenkranz betend, das goldene Kreuz auf der Brust, schreiten wie die Krankenpflegerin in „Wenn wir

Todten erwachen" daher. In den alten hohlen Bäumen haben Gärtner ihr Geräth geborgen. Durch die Calle de la Reina treibt ein verkrüppelter Kameeltreiber sein Thier. Alles verfällt und zerbröckelt, verwildert und stirbt. Neues frohes Leben bleibt fern, als ob es die Klopfgeister der Vergangenheit fürchte. Vögel würden in diesen Bäumen keine Nester bauen und Liebespärchen nicht wagen, auf diesen Bänken zu kosen. Noch immer kann man im Park von Aranjuez sich nur Könige denken, die, auf der Steinbank an der stillen Fontäne sitzend, es als langweilige Unterbrechung ihres Landaufenthaltes empfinden, Todesurtheile, die sie nicht lesen mögen, unterzeichnen zu müssen. Noch immer glaubt man durch die Philosophengänge bleiche Königssöhne wandeln zu sehen, Schwärmer, die ihren Beruf verfehlt haben, indem sie als Kronprinzen — das verpflichtet zu nichts — über die Gedankenfreiheit der Völker nachsinnen.

Nach dem Escorial, dem dritten ehernen Monument, das das spanische Königthum sich errichtete, fuhr ich dritter Classe. Nicht aus Geiz gerade, sondern aus ethnographischen Gründen. Denn ich hatte die fixe Idee, die Bilder der alten Meister erleben zu wollen, und das Volksleben ist, trotz Don Carlos und der Revolution, eben noch — dritter Classe. Der ganze Ribera spielt in diesen Wagen sich ab. Brot, Wein, Melonen, Kürbisse und Eier; Säcke, Strohkörbe, Steinkrüge und Milchflaschen; Birnen, Pfirsiche, Aprikosen, Trauben und Käse; Kaninchen, Vogelbauer, todte und lebendige Hühner — alles, was die alten Künstler in ihren „bottegones" malten, haben die Bauern bei sich. Ganze classische Stilleben sind über die Bänke ge-

breitet. Eine Beleidigung wäre es, wollte man der ritterlichen Frage „Usted gusta?“ mit einem zimperlichen Nein begegnen. Und mir gegenüber sass eine Frau von classisch-königlicher Schönheit; Maria Theresia ins Spanische übersetzt. Schwarz war der Schnurrbart, das Haar war grau. Ein schwarzer Matronenschleier umhüllte das tiefbraune Gesicht mit den blendend weissen Zähnen, der Adlernase und dem unnahbaren Blick. Carrenjo hat ähnliche Bilder der Marianne von Oesterreich gemalt, und es scheint fast, als sei damals, als das Haus Habsburg dahinstarb, die spanische Volkstracht entstanden; als sei der Witwenschleier Mariannens versteinert und zur Nationaltracht geworden.

Landschaftliche Schönheiten gibt es nicht in der Umgebung der Königszelle, wo der zweite Philipp seine müden Glieder zu Grabe trug. Man sieht Steineichen, fährt über einen schlackigen Boden, wo einst Bergwerke und Steinbrüche waren. Kahle Höhenzüge lagern sich hin, und an einen dieser Granitfelsen lehnt sich das Schloss so fest und selbstsicher an, als hätte keine Menschenhand, sondern die Natur selbst es dahingestellt. Als ich den Berg hinaufgieng, sah ich eine wunderbare Scene. Auf feurigem Hengst und in vollem Ornat, wie ein christlicher Centaur, sprengte ein schwarzer Priester daher. Ein Symbol der ganzen spanischen Cultur schien diese centaurenhafte Verbindung von kirchlichem und ritterlichem Geist zu bedeuten. Oben angelangt, glaubt man zunächst, sich geirrt zu haben. Denn man steht vor keinem Schloss, man steht vor einer Kaserne, vor einer Festung, einem Kerker. Klein sind die Fenster, als ob sie die eines Gefängnisses seien. Ueberall spricht nur der nackte Stein, weiss-

grauer Granit, durch kein Ornament, durch keine Farbe belebt. Ganz grausige Bettler ohne Arme und Beine liegen in den kleinen, von ernsten dorischen Säulen getragenen Höfen. Alte Weiber kauern wie auf Kalckreuths „Alter" herum. An ihnen vorbei schreitet man durch klösterliche Gänge, wo an den Wänden alte Bilder von den Kriegen und Siegen spanischer Könige erzählen. Sehr öd ist alles, ohne Feuer und Schwung, doch auch ohne Phrasen, ohne bramarbasierendes Heldenthum, von strenger Sachlichkeit. Steif, in trockenem Protokollstil, mehr der Wahrheit als der Schönheit gemäss, werden die Thatsachen der Weltgeschichte verzeichnet, genau so wie das Generalstabswerk es will. Velasquez that nichts anderes, als er die „Uebergabe von Breda" malte, nur dass da plötzlich ein Blitz des Genies über den Exercierplatz leuchtet.

Die Gemächer des Palastes sind wie die aller Schlösser, später verändert worden. Teppiche nach den Bildern Goyas schmücken die Wände. Im Empirestil sind die Möbel. Doch merkwürdig ist, wie auch die Bourbonen noch den Charakter des Bauwerkes fühlten; seltsam, welche enge Verbindung das fürstliche Kunstgewerbe des Empire hier mit der kirchlichen Gothik des Mittelalters eingieng. Die Stühle, steif an den Wänden stehend, haben den Charakter gothischen Chorgestühls. Einem mittelalterlichen Beichtstuhl gleicht der Locus. Und ganz unverändert geblieben sind die Räume im Untergeschoss. Eine enge Steintreppe führt hinab. Durch winkelige Gänge, an weissen, schmucklosen Wänden vorbei, gelangt man in dunkle Zellen, die an die Bleikammern Venedigs mahnen. Dann öffnet sich ein grösseres Zimmer. Rother Backstein deckt den

Boden. Ein einfacher Lederstuhl steht vor der weissen Wand, auf der ein paar alte Bilder — die Todsünden von Bosch und zwei betende Menschen, Flügel eines altkölnischen Altarwerkes — wie ein ernstes Memento mori hängen. Ein Kupferstich mit der Rüstung des Laurentius, eine Orgel aus dem Kloster Sant Yuste, ein Missale, in dem die Seite aufgeschlagen ist, deren Bild die Ausgiessung des heiligen Geistes darstellt, und eine Elfenbeinschnitzerei mit der Kreuzabnahme — das ist die übrige Ausstattung des Zimmers. Huysmans-Stimmung ist über alles gebreitet. Man schaut hinein in jene seltsame Welt, wo so viele endeten, die die Wahrheit des Ekkehard'schen Spruches, dass die Wollust der Creaturen mit Bitterkeit gemengt sei, an sich selbst erfuhren. Hier hauste der syphilitische König, hier ertheilte er Audienz, von hier blickte er durch ein kleines Fenster in die Hauptkapelle der Kirche, von hier gieng er nach dem dunklen Chor hinüber, um der Andacht der Mönche beizuwohnen.

Diese Kirche, wie das Schloss überhaupt, hat von Justi, dem feinen Kenner, eine scharfe Beurtheilung erfahren. Er sagt, Philipp habe das Unglück gehabt, in eine Zeit zu kommen, die weder mit schaffender Kraft, noch mit Geschmack begabt war. Alles sei von abstossender Trockenheit, nach mathematischen Gesetzen construiert. Der grämliche Hang des Königs, aus den Entwürfen der Architekten alles auszumerzen, was ihm zu reich, zu prahlerisch schien, habe die Schaffensfreudigkeit der Künstler gelähmt. Und so blicke nur der Geist finsterer Etikette uns versteinernd aus dem Bauwerk an. Gewiss, doch deshalb gerade ist der Escorial ein Werk, das so machtvoll eine Zeitstimmung

ausdrückt, ein Monumentum aere perennius, ein historisches Document. Es wäre stillos, wenn die Menschen, die in den Bildnissen des Sanchez Coëllo und des Velasquez leben, in einem anderen, freundlicheren, weniger mathematischen Stil gebaut hätten. Aus allem spricht der eiserne Wille eines Königs, der die Welt beherrscht und selbst als Sclave vor dem König der Könige sich beugt. Der Petersdom ist ein Werk der repräsentierenden Kirche. Durch Prunk und Pracht sollen die Nerven des Volkes umgarnt werden. In diesem Raum will ein König allein sein mit sich, seinem Gott und seinen Ahnen, deren goldene Statuen, am Betpult knieend, ihn umgeben. Keinen Weihrauch, keine benebelnden Würzen braucht es. Ein Lebemann will Wasser und Brot, nachdem er an Finessen sich den Magen verdorben. Dass diese gewaltige, beinahe schmucklose graue Steinkirche mitten in der Zeit des Barock erbaut wurde, war nur möglich in dem Land, wo auch Velasquez seine eisig-strengen, höfisch-feierlichen Kirchenbilder schuf. Selbst Luca Giordano in seinen Kuppelbildern hat alle barocken Ausschweifungen gescheut, den Werken die archaische Feierlichkeit Orcagnas gegeben.

Schwarz vergittert wie Gefängniszellen sind die Kapellen ringsum. Mit schwarzen Marmorplatten ausgelegt ist der enge Gang, dessen steile Granittreppe in das Untergeschoss des Domes hinabführt. Eine dumpfe, kühle Luft strömt hier entgegen. Kein Fenster gibt es. Nur durch die Thür strömt noch spärliches Tageslicht ein. Alles ist schwarz und gold. Ein goldener Crucifixus hebt an der Hauptwand von schwarzem Marmor sich ab. Man steht in der Königsgruft. In sechs Reihen, je

vier übereinander, sind die Särge der spanischen Könige aufgestellt. Hier verschaffte sich Philipp IV. schon zu Lebzeiten alle Sensationen des Todes, kostete die Stimmung nach, die der junge Otto hatte, als er in die Gruft Karls des Grossen gedrungen war. Hier liess er sich malen von Velasquez, wie er, eine lebendige Statue, mit der Königin Marianne die Messe hört. Hier erhielt Valdés Leal die Anregung zu jenen grausigen Bildern, in denen der Racheengel über den Särgen verwesender Könige schwebt. Fürchterlich und rührend zugleich aber ist der Todtentanz nebenan. Da liegen in schmucklosen, weissen Marmorkatafalken all die Prinzen, an denen die Sünden der Väter sich rächten. Infans Austriae — auf wie vielen kleinen Särgen ist es zu lesen.

Mit der Kirche ist die Bibliothek, mit dieser das Kloster verbunden. Bibliothek, das bedeutet in diesem Fall eine Sammlung kostbarer Handschriften. Denn ein gedrucktes Buch zu benützen, wären die spanischen Könige zu stolz gewesen. Die römischen Cäsaren kannten nur Bücher, die von Sclaven geschrieben waren. Also musste noch im 17. Jahrhundert das Buch kein Werk der Maschine, sondern ein Werk der Menschenhand sein. Schriften profanen Inhalts gibt es natürlich nicht. Nur Missalien und Breviarien, Apokalypsen und Todtentänze, hebräische, griechische und persische Bibeln, die Legenda aurea, die Ars moriendi und das Speculum virginitatis Mariae — zum Theil mit flüssigem Gold geschrieben und mit kunstvollen Miniaturen geziert — sind in vielen Ausgaben da. Nicht in einer Schlossbibliothek, sondern im Studio gelehrter Mönche glaubt man zu sein, in einem jener

Räume, wie sie Zurbaran malte. Ein paar Globen allein, achtlos in die Ecke gestellt, erinnern daran, dass diese Klosterbrüder auch Könige waren, in deren Reich die Sonne nicht untergieng.

Der Eintritt ins Innere des Klosters ist nicht gestattet. Doch man sieht die Zellen, sieht die bleichen Gestalten der Augustiner die schmalen Gänge dahinwandeln. Man sieht die Bilder. Das Museum des Escorial ist eine der charaktervollsten Sammlungen der Welt. Denn diese Bilder sind nicht planlos gesammelt. Der Geist eines einzigen, der Geist Philipps ist allem aufgeprägt. Kein Zufall ist es, dass es von Tizian keine heidnischen Bilder, nur Crucifixe, Märtyrer, Eremiten gibt; kein Zufall, dass von Tintoretto, dem finsteren Meister der Gegenreformation, hier die gewaltigsten Werke hängen; kein Zufall, dass man immer wieder dem grimmen Ernst van der Weydens und der krausen Phantastik des Hieronymus Bosch begegnet, der die Qualen der Hölle mit so perverser Ausführlichkeit schilderte. In diesen Kreis passen dann auch die erstaunlichen Werke des Greco. Er brauchte nur jenen Mauritius gemalt zu haben, der sich weigert, den Göttern zu opfern, und jenes wahnsinnige Bild, wie Philipp II. im Traume das Fegefeuer, Himmel und Hölle sieht, so stünde er den Grössten zur Seite. Wie im Delirium, wie im Trance scheinen diese Werke gemalt. Auch als Colorist hat er Töne — seltsam leichenhafte Harmonien von citrongelb und hellblau — die ganz einzig in jenem Zeitalter sind. Ausser solchen Werken gibt es nur Bildnisse. Dumpfer Dogmengläubigkeit und stolzem Ahnencult hat die Kunst zu dienen. Alle Hofporträtisten von Antonis Mor bis auf Carrenjo sind

vertreten. Alle Fürsten und Fürstinnen Spaniens — in ganzer Figur gemalt, stets in derselben Pose, alle gleich ernst und streng und noch im Wahnsinn die Würde wahrend — blicken in eisigem Stolz hernieder. Und namentlich Philipps Bild, das Pantoja de la Cruz nach dem Original des Moro copierte, ist mir unvergesslich. Denn diese müden, gemarterten Züge sind die Züge Karl Huysmans. Man denkt an Nietzsches Lehre von der Wiederkunft des Gleichen.

EIN STIERGEFECHT

Der letzte Tag in Madrid brachte mir noch das landesübliche Vergnügen: die Corrida. Eigentlich spürte ich wenig Lust, die Schinderei anzusehen. Sie sind trivialisiert, die Stiergefechte, durch zu viele Beschreibungen, zu viele Bilder. Aber die Luft steckt an. Man geht in Madrid zur Corrida, wie man in Monte Carlo in die Spielbank und in Rom nicht zum Papst geht. Was noch schlimmer ist, man kommt in Feuer. Es ist doch seltsam, sich im 20. Jahrhundert die Sensationen verschaffen zu können, die die römischen Cäsaren bei den Gladiatorenkämpfen hatten. Es ist ein Nervenkitzel ohnegleichen, dieses Spielen mit Stiletten, dieses tänzelnde Kokettieren mit dem Tod.

Gleich die Auffahrt wirkt antik. Die ganze Stadt ist Sonntag-Nachmittag verödet. Nur auf der Puerta del Sol halten riesige, mit acht Maulthieren bespannte Wagen, in denen man zur Plaza de Toros hinausfährt. Dort erhebt sich eine mächtige Arena, im Stile des römischen Colosseums, doch mit maurischen Ornamenten. Am Eingang drängen sich, schieben sich, stossen sich viele tausende von Menschen. Alle sehen sich ähnlich. Wie man in Deutschland jeden Viehhändler auf hundert Schritte erkennt, scheint in jedem Spanier ein Stück Matador zu stecken. Die steifen, niedrigen, hellgrauen Filzhüte, die kurzen, bis zur Taille reichenden Jacken, die enganliegenden, unten weit werdenden Hosen, das glattrasierte Gesicht mit der Adlernase und

dem stechenden Blick — es ist immer der Matadorentypus in anderer Spielart. Das ganze spanische Leben scheint auf die Stiergefechte zugeschnitten. Schon die kleinen Buben kennen kein anderes Spiel. In den Schaufenstern der Läden hängen lebensgross die Porträts der Matadoren, wie bei uns die der Gelehrten und Staatsmänner. Kuhmilch und Kalbfleisch ist selten, da man Kälber nicht schlachtet und die „vagas bravas" ihre Milch zur Ernährung junger Riesenstiere brauchen. Selbst die spanischen Nationalfarben — roth und gelb — scheinen nur erfunden, um den Toro zu reizen.

Als ausländischer Journalist durfte ich der Scene beiwohnen, die Villegas in seinem grossen Bilde malte, und die überhaupt der Sache erst ihren tieferen Sinn gibt. Durch ein stark nach Chloroform riechendes Zimmer, wo schwarzbehangene Tragbahren und Feldbetten standen, gelangte ich in einen ernsten, weissgetünchten Raum. Eine halbe Stunde vor Beginn der Corrida versammelten sich hier die Bandarilleros, Picadores und Matadores — all die Leute, die an diesem Nachmittag ihr Leben riskierten. Dann öffnete sich die Thür der Kapelle. Alles war dunkel, Wachslichter brannten. Gravitätisch feierlich schritt jeder zum Altar, nahm den Dreispitz ab, bekreuzte sich, kniete vor dem Crucifix nieder, betete lange, empfieng das Abendmahl. Es lag etwas Merkwürdiges in dieser Verbindung des Schinderhandwerkes mit tiefster Religiosität. Das ganze Wesen der spanischen Religion enthüllte sich. Denn ob man einen Ungläubigen foltert oder einen Toro zutode hetzt, ob man einem Ketzer oder einem Pferde den Bauch aufschlitzt und die Därme heraustreibt, ist im Grunde das Gleiche. Unter Anrufung des göttlichen

Segens wird den bestialischesten Instincten, der Grausamkeit und Mordlust, gefröhnt.

Als ich auf meinen Platz gelangte, war das steinerne Amphitheater schon von 12.000 Menschen besetzt. Die Corridas sind ja im Sommer nicht so feierlich, wie in der Osterzeit, wenn alle Damen der vornehmen Welt mit schwarzseidener Mantille und blumengeschmücktem Haar erscheinen. Trotzdem war es ein schönes Bild, all diese tausende nervös sich bewegenden Fächer zu sehen. Gewitterschwüle, Lustmordstimmung war über das Haus gebreitet.

Auf ein schrilles Signal öffnet sich ein Thor, und die Herolde, hoch zu Ross, das Federbarett auf dem Haupt, erscheinen. Nachdem sie mit Grandezza vor dem Präsidenten, dem Schiedsrichter, salutiert und von diesem die Schlüssel erhalten, ist das Zeichen zum Beginn des Kampfes gegeben. Ein zweites Thor thut sich auf, und unter dumpfem Trommeln und Pfeifen, indianerhaft, wie wilde Cowboys kommen die Espadas hervor, auf ihren Schindmähren die Arena durchkreuzend. Es sind fürchterliche Thiere, altersschwach, ausgemergelt, nur noch Haut und Knochen, eine rothweisse Binde, als ob sie Kopfschmerz hätten, über der Stirn — Thiere, wie sie Piero di Cosimo für seinen Triumphzug des Todes auswählte, für 50 Peseten das Stück gekauft. Das erhöht noch die unheimliche Wirkung, gibt dem Ganzen etwas von einer gespenstischen Farce. Dann beginnt der Aufmarsch der Bandarilleros. Tänzelnd wie Rococofigürchen nahen sie in ihrem blausilbernen oder rothgoldenen Costüm, die Astrachanmütze auf dem Kopf, den carmoisinrothen oder orangegelben Mantel auf dem Arm. Zierlich und elastisch, die Arme wie

Drahtpuppen bewegend, schreiten sie dahin. Kokett verbeugen sie sich hierhin und dorthin. Nachdem sie Aufstellung genommen, naht der grosse Moment. Ein viertes Thor geht auf, und mit einer kleinen rothen Schleife festlich wie zum Balle geschmückt, erscheint der Toro. Er war während des ganzen Tages in einem dunklen Raum. Also muss sich sein Auge erst wieder ans Licht gewöhnen. Einen Augenblick stutzt er, dann sieht er die bunten Farben und geht darauf los. Alles, was er angreifen möchte, verschwindet. Nur die Pferde sind hilflos. Also wendet er sich, gleichgiltig, gelangweilt, nur um die Kraft seiner Hörner zu erproben, gegen diese. Keine Minute vergeht, so hat das eine einen Stich in der Brust, das andere eine klaffende Wunde im Bauch. Es fällt noch nicht, aber seine Eingeweide hängen wie Kuheuter heraus oder wie die Luftballons, die im Prater verkauft werden. Barbarische Canaille, schreit das Publicum dem Toro zu. Nachdem das Pferd in seiner lustigen Toilette noch drei- bis viermal die Arena durchkreuzt, erscheinen in rothen Blousen, wie jene Höllenknechte, die auf den Bildern der alten Meister vorkommen, die Stalljungen und prüfen den Fall. Entweder die widerspenstigen Eingeweide werden mit Stroh wieder in den Bauch des Pferdes gestopft, damit es noch einen zweiten Waffengang thun kann, oder sie reissen es zu Boden und schlagen es — ganz wie die Teufelchen bei Fiesole — mit Ruthen aufs Gehirn, um ihm liebenswürdig den Todeskampf zu erleichtern. Unterdessen sind die Picadores gekommen. Der Stier erduldet das Martyrium des heiligen Sebastian, hat nach wenigen Secunden ein halbes Dutzend Widerhaken, gelb, blau und roth, in seinem

Leibe sitzen. Er schnaubt, schnauft und schäumt, wirft seinen Kopf zurück, dreht sich im Kreise, um die Haken herauszubekommen. Die Zunge hängt ihm zum Maul heraus. Das warme Blut rieselt über sein weissschwarzes Fell. Die Bandarilleros necken, die Espadas umkreisen ihn, wie Mercur auf dem Bilde des Velasquez den Argus. In seiner Wuth stürzt er sich auf die Leiche eines Pferdes und schleift sie. Jacques der Aufschlitzer naht. Ein Leichenmarsch erklingt. In goldrothem Gewand, wie ein Menuettänzer, umhüpft der Matador den Toro. Das Thier stürzt sich nicht mehr auf die carmoisinrothen und gelben Mäntel. Es ist wie geblendet, wie hypnotisiert durch das brandrothe Tuch, hinter dem der mörderische Degen sich birgt. Drei- oder viermal misslingt der Stoss. Die Menge pfeift und johlt, wüthet und schreit. Da senkt der Stier den Kopf, will ausholen, um den Gegner zu spiessen. Der steht wie auf dem Schiesstand und zielt. Bis tief zum Handgriff ist der Degen dem Toro in den Hals gedrungen. Hüte, Weinschläuche, Cigaretten wirft die Menge in die Arena herunter. Stolz wie ein Feldherr schreitet der Matador hinaus. Der Stier kämpft noch, stürmt gegen diesen, gegen jenen Mantel an. Dann taumelt er und sinkt zusammen. Die Teufelchen mit den rothen Blousen erscheinen wieder und bohren ihm einen Keil ins Hirn. Der Toro, der stolze Toro ist todt. Die Kleinen, die vielen haben ihn todtgehetzt, den Grossen, den einen, wofür auch die Weltgeschichte Beispiele bietet. Ein Freudenmarsch ertönt. Eine Art antiker Quadrigen, in rothgelben Farben leuchtend, saust herein, um den Stier und die todten Pferde zu holen. Die erste Nummer des Programmes ist erledigt. Die erste! Denn,

nachdem die Arena von Blut und Leichen gesäubert ist, wiederholt sich das Schauspiel noch fünfmal: immer das nämliche Stück, und doch künstlerisch stets verschieden.

Allein unter diesem Gesichtspunkt ist die Barbarei zu verstehen. Es gibt Bewegungen, es gibt Farbeneffecte von unbeschreiblicher Schönheit. Den ganzen Goya und den ganzen Manet, alle Bilder von Lunois und Besnard erlebt man. Zunächst ist der Stier selber ein fabelhaft schönes Thier, sehr modern und stilvoll in seinen grossen, ornamental geschwungenen Linien. Wunderbar ist, wenn er hereinkommt, stutzt und den Kampf beginnt, wunderbar, wenn er den Kopf senkt und zum Stosse ausholt. Aufregend ist, wie verschieden jedes einzelne Gefecht je nach dem Temperament des Stiers sich gestaltet. Einer ist der Phlegmatiker. Er sieht den Zweck der ganzen Dummheit nicht ein, will seine Ruhe haben, mustert faul, mit gänzlicher Wurschtigkeit die ihm vorgehaltenen Mäntel. Es ist nichts mit ihm anzufangen. Nur im Vorübergehen, ganz apathisch spiesst er ein paar Schindmähren auf. Fast ohne dass er sich bewegte, hat er die Arena zu einem Pferdefriedhof gemacht. Ein anderer ist der Sanguiniker. Kaum hat sich sein Auge an das Licht gewöhnt, so durchrast er in fliegender Hast das Schlachfeld. Die Bandarilleos, blitzschnell, müssen hinter den Barrièren verschwinden. Die Espadas in elegantem Sprung schwingen sich auf Lanzen über ihn hinweg. Eines der aufgespiessten Pferde schiebt er, nur um seine überschüssige Kraft zu verwenden, leicht wie einen Ball durch die Arena. Ein anderes trägt er auf seinem Horn dahin. In dem Leib eines dritten wühlt er mit

wollüstiger Sinnlichkeit. Der nächste ist feig, will nicht Blut lecken, geht wie ein Krebs zurück. Als ein Espada ihm die riesige Lanze in die Haut sticht, greift er das Pferd nicht an, sondern sucht, die Lanze im Leib, mit einem Riesensprung hinweg wieder in den Stall zu flüchten. Das Pfeifen und Johlen, mit dem solche Scenen begleitet werden, ist unglaublich. Qué corrida, schallt es aus tausend Kehlen. Um den Stier in Stimmung zu bringen, sind starke Reizmittel nöthig. Also wird mit Brandraketen geworfen, langen Widerhaken, die in dem Augenblick, wo sie in die Haut des Thieres sich einbohren, explodieren. Die Wirkung ist fabelhaft. Der Toro scharrt, stampft, kratzt am Boden. An seinem ganzen Leibe brennt, raucht und knallt es. Von Flammen umlodert, durchrast er die Arena und stürmt wüthend auf die Gegner ein. Wunderbar sind die verschiedenen Momente, die man beim Aufspiessen der Pferde beobachtet. Einmal hob der Stier Ross und Reiter an seinem Riesenhorn hoch über den Boden empor. Ein anderes Pferd traf er mitten ins Herz und doch galoppierte es wie eine blutige Fontäne noch mehreremale um die Arena herum. Sehr verschieden ist die Art, wie der Toro fällt. Einer sinkt auf den ersten Stich, wie vom Blitze getroffen, zusammen. Ein anderer kämpft noch, will nicht sterben, spiesst im Todeskampf noch mehrere Pferde auf, taumelt dann, macht einen Sprung in die Höhe und verendet auf dem Leichnam des letzten Pferdes. Ebenso künstlerisch wie die Bewegungen des Toro sind die der Menschen: die Eleganz, mit der sie den Mantel werfen, die kokette Grazie, mit der sie ausweichen, die ritterliche Schneidigkeit, mit der sie vom Pferde springen. Einmal liegt der Matador. Wie ein

Igel hat er sich zusammengekrümmt. Man hat für einen Augenblick die perverse Freude, nicht nur Stierblut, auch Menschenblut werde fliessen. Doch fünf Bandarilleros sind zur Stelle, und statt den Menschen anzugreifen, stürzt sich das dumme Thier auf die Mäntel. Ein anderer Matador hat mehreremale vergebens gestochen. Das Volk heult vor Wuth, will ihn lynchen. Der Unglückliche weiss nicht mehr, was er thut. Ziellos stösst er hierhin und dorthin und verlässt weinend unter dem Johlen der Menge den Schauplatz. Der letzte Matador arbeitete am besten. Er ist ein aufgehender Stern, hat seine Première gehabt. Von unbeschreiblicher Grandezza — ganz wie auf dem Bilde Regnaults — war die Bewegung, mit der er nach dem entscheidenden Stoss die blutige Klinge an dem rothseidenen Mantel abwischte. So stürmt das Volk herein, nimmt ihn auf die Schultern, trägt ihn wie einen antiken Triumphator hinaus. Alle Bettler Madrids, Krüppel ohne Arme und Beine, sind am Ausgang der Arena versammelt. Mit kleinen Krücken, die sie unter der Achselhöhle befestigt haben, rollen sie sich auf niedrigen Wägelchen blitzschnell dahin, um auch noch etwas von dem grossen Schauspiele zu sehen. In wilder Jagd sausen die Maulthiergespanne zur Stadt zurück.

TOLEDO

Am anderen Tag fuhr ich nach Toledo. Das heisst: ich wollte hinfahren und kam auch hin. Aber nicht so leicht, als ich hoffte. Früh um acht Uhr war ich aufgebrochen und sollte fahrplanmässig gegen elf Uhr dort sein. Statt dessen befand ich mich in Villasequilla, war in Castillejo weiter gefahren, wo ich hätte umsteigen sollen. Was ein solches Versehen bedeutet, kann man in Deutschland schwer sich vorstellen. Nach Castillejo, dem verhängnisvollen Knotenpunkt, kam ich zwar leicht zurück. Aber nach Toledo gehen nur zwei Züge, der eine früh, der andere abends. Ein Wagen, der in einer Stunde mich zum Ziel hätte bringen können, war nicht zu bekommen. Die drei Stunden zu Fuss zu gehen, rieth der Chef des Bahnhofes mir ab, da der Fussgänger wohl vor Briganten, nicht aber vor Toros geschützt sei. Also sieben Stunden in Castillejo. Das heisst 700 Jahre im Inferno büssen. Mein Spanisch, ausreichend in der Stadt, wirkte auf dem Dorf wie Chinesisch. Zu essen gibt es nichts, zu rauchen auch nichts. Zwei Nonnen, die ihr mitgebrachtes Brot und Geflügel verzehren, beneide ich um ihren gesegneten Magen, da an ihren Knieen bettelnde Kinder lehnen, an deren grindigen Augenbrauen die Fliegen vespern. Briefschreiben. Das ist ein Gedanke. Doch es gibt in der Cantina weder Postkarten, noch Marken. Nur in der Administration, im Dorf, gegenüber der Kirche, sind sie zu haben. Also gehe ich ins Dorf. Ganz niedrige

Häuser, fast ohne Fenster, liegen unter bleischwerem Himmel da. Eines davon ist die „Administration“. Doch sie ist geschlossen. Das Ende vom Liede war, dass ich für zwanzig Céntimos eine Riesenmelone kaufte. Und ich muss seltsam ausgesehen haben, als ich, auf dem Rinnstein sitzend, sie ass. Denn zwei Murillo-Buben betrachteten mich mit fast verächtlichen Blicken. Was für uns eine Delicatesse ist, das einzige fast, woran man im schönen Spanien sich freut, ist für sie die Speise des Lazarone.

Als endlich die Zeit zur Weiterreise kam, stilisierte sich sogar der Himmel für Toledo. Nur seltsam düstere Gestalten glaubte man in den Wolken zu sehen: da einen Mönch mit bleichen, verhärmten Zügen, dort einen Bussprediger mit knochigem, wild emporgehobenem Arm, dort die Mater dolorosa, die schluchzend auf das Haupt des Sohnes herabblickte. Der Escorial und Toledo — das sind die beiden Hauptzeugen altspanischer Cultur. Dort das Kloster, wohin, der Welt müde, ein Fürst sich flüchtet. Hier das spanische Rom, die Hauptstadt der starren, unbeugsamen, weltbeherrschenden Kirche. Wir sprechen den Namen aus, und alles steht vor uns: schöne Jüdinnen und Ketzerhinrichtungen, blutige Erzbischöfe und kämpfende Mauren, der Cid und die Toledaner Klingen John Fallstaffs, Inquisition und Folter. Als das christliche Pompeji, als lebendige Ruine, als das Bollwerk unduldsamen Fanatismus ragt Toledo in unsere Zeit herüber.

Die Lage ist wunderbar. Ich erinnere mich noch, wie ich als fahrender Schüler vor 20 Jahren nach Orvieto kam. Es war spät abends. In langen Windungen zog sich der Weg vom Bahnhof zum Berg hinauf. Man

musste an verschlossenen Stadtthoren pochen, seinen Namen nennen und seinen Koffer öffnen, bevor man Einlass ins Städtchen erhielt. Und wenn man drinnen war, wenn das Mondlicht auf der bunten Façade des Domes und an den Säulen verwitterter Paläste spielte, wenn Ziegenhirten, ganz in Schaffell gehüllt, wie moderne Satyrn über den einsamen Marktplatz schritten, da glaubte man durch den Golf der Jahrhunderte gefahren zu sein, glaubte ein Stück Mittelalter und die Eklogen Virgils zu erleben. In Orvieto ist heute längst die Romantik gestorben. Eine Zahnradbahn führt vom Bahnhof zur Stadt hinauf. Toledo hat noch ganz seinen Charakter von einst. Auf einer Granithöhe, die der Tajo umschäumt, im ganzen Umkreis von Kalkfelsen eingerahmt, erheben sich Burgen und Kirchen. Wie in den Zeiten des Mittelalters sitzen die Wächter an den steinernen Stadtthoren und mustern jeden wie einen Spion, der in eine Festung sich einschleicht. Eng und gewunden sind die Gässchen, man steigt bergauf und bergab. Eisenbeschlagene Thore verschliessen die Häuser. Priester, Mönche und Nonnen, die nichts von den Leiden, nichts von den Kämpfen der Gegenwart wissen, schreiten wie in den Tagen des Ignatius von Loyola daher. Nur von dem Glanze, der damals über Toledo ruhte, ist nichts geblieben. Damals die Hauptstadt Spaniens, ist es heute ein kleines Nest, statt von 300.000 von kaum 20.000 Menschen bewohnt, heruntergekommenen, zerlumpten, verlotterten Wesen, die unthätig, ohne Zweck und Ziel, auf den Steinbänken der Plaza mayor herumlungern. Auch einige Juden haben aus dem Blutbade sich herübergerettet, und sie sehen aus wie geschlagene Hunde, scheu, als fürchteten

sie von jedem einen Fusstritt. Die Strassen sind dunkel. Schon in Madrid berührt es seltsam, wie wenig beleuchtet die Bahnhöfe sind. In Paris flimmert alles im Lichterglanz, rothgoldig und silbern. In den Madrider Vorstädten ist alles düster. Fast im Finstern liegen die Ballocale, die Concertgärten da. Und in Toledo hat diese Dunkelheit System. Wie es keine Zeitungen gibt, gibt es keine Laternen. Es ist, als wollte man künstlich die Nacht des Mittelalters erhalten. Selbst das Licht der Kaffeehäuser ist so schwach, als ob es durch einen schwarzen Flor hindurchleuchte.

Am anderen Morgen besuchte ich Se. Eminenz den Erzbischof. Eigentlich hatte ich bei dem Herrn nichts zu thun. Aber ein Schreiben des Herrn von Radowitz, der hier in Kunstkreisen so bekannt und beliebt ist, wie er es früher in Constantinopel war, gab mir die Möglichkeit, Dinge zu sehen, die ich als reiner Baedeker-Mensch nicht hätte sehen können. Auch liebe ich die Erzbischöfe. Sie sind so riesig decorativ. Der von Toledo war mir obendrein das Symbol einer tausendjährigen Geschichte. Ich musste lange warten. In den Vorzimmern war es, als würden von Toledo noch die Geschicke der Welt gelenkt. Dutzende von Priestern kamen und giengen, sassen am Schreibtisch und nahmen Bittschriften entgegen. Se. Eminenz sieht aus wie ein Rabe. Kleine, stechende Augen blicken über einer Nase hervor, die einem Vogelschnabel gleicht. Er gab mir einen Brief an den Arciprete, der die Kunstschätze der Kathedrale hütet, und in dessen Haus — er war nicht zu treffen — plauderte ich mit seiner Vertreterin, einer der schönsten Frauen, die ich in Spanien sah, einer Pfarrersköchin, die in reinstem

Französisch von San Sebastián, von Biarritz und Paris erzählte. Durch diesen Besuch bekam mein Toledaner Aufenthalt erst Stil. Statt von einem prosaischen Fremdenführer geleitet zu werden, sah ich die Bibliothek in der Begleitung eines jungen Priesters, der wie ein Antinous in der Soutane aussah. Statt von einem dummen Castellan wurden mir von einem zierlichen Chorknaben, einer Art christlichem Ganymed, die verschlossenen Kapellen geöffnet.

Was an gleissender, glitzernder Pracht in der Kathedrale sich birgt, davon können Worte keine Vorstellung geben. Man weiss aus den „Heilthumsbüchern", dass auch deutsche Kirchen, besonders Halle und Wittenberg, einst ähnliche Schätze hatten. Doch nur die Abbildungen sind erhalten. Die Dinge selbst sind eingeschmolzen oder in alle Winde verstreut. In Toledo sieht man alles in Wirklichkeit. Da sind goldene, mit antiken Cameen geschmückte Crucifixe, goldene Becher, Leuchter, Hostiengefässe und Kronen, goldene Urnen und Särge, in denen die Reliquien von Märtyrern ruhen, goldene Arme, die die abgeschlagene Hand eines Heiligen bergen, goldene Bischofsstäbe, silberne Christkinder, goldgestickte Messgewänder und riesige alte Bücher in echtem goldenen Einband. Schon dieser barbarische Reichthum muss hypnotisierend auf das Volk gewirkt haben. Für Menschen, die nie ein Goldstück hatten, war der Herrgott schon deshalb ein grosser Herr, weil er all dies gleissende, funkelnde Gold besass. Und ebenso reich wie die Kathedrale sind die übrigen Kirchen. An allen Ecken und Enden der Stadt wachsen sie auf. Ganz Toledo gleicht einem riesigen Dom, wo arme hungernde Menschen inmitten von Schätzen

leben, die nicht ihnen, sondern dem Himmel gehören. Goldene Kanzeln und Orgeln, goldstrotzende Tabernakel und vergoldete Sacramentshäuschen erheben sich. Goldene und silberne Guirlanden winden sich um porphyrne Säulen. Ueber einem uralten goldenen Taufbecken hängt ein Leuchter aus schwerem Silber herab. Mit den goldenen Wappen der Erzbischöfe sind die silbernen Gitter der Kapellen geziert. Auf goldenem Throne sitzt Maria. Golden sind die Flügel der Engel. Goldene Strahlen, vom Auge Gottes ausgehend, durchzucken einen marmornen Aether. Dicht daneben flattern die goldgestickten Standarten der alten kriegerischen Kirchenfürsten. Oder auf marmornen Sarkophagen liegen Ritter in schwerer silberner Rüstung. Alle Thüren sind mit dickem Gold incrustiert. Aus Porphyr und buntem Marmor besteht das Chorgestühl. Mosaiken zieren den Boden, und von der Decke leuchten Schnitzereien in goldenem Glanz hernieder. Rechnet man dazu den feierlichen Gesang der Priester, der in keiner Stunde des Tages verstummt, den Kerzenglanz, den Weihrauch und die bunten Farbenspiele des magischen, durch die gemalten Fenster einfallenden Lichtes, so ergibt sich ein Eindruck von sinnbethörender Pracht, von wildem, leuchtendem Glanz, neben dem die Marcus-Kirche ärmlich und kahl erscheint.

Doch nicht durch Pracht allein werden die Sinne umgarnt. Alle Instincte des Menschen werden aufgestachelt. Tausend Instrumente gleichzeitig trommeln auf die Nerven ein. Ich will nicht von den Bildern sprechen. Wohl ist Toledo die eigentliche Stadt des Greco. Alle Hauptwerke des seltsamen Meisters sind hier vereinigt. Auch von Morales gibt es viel. Und neben diesen

bekannten Künstlern stehen andere, deren Namen niemand weiss und die nicht weniger gross sind, Künstler, die in fürchterlichem grausigem Realismus die Leidensgeschichte des Heilandes und die Qualen der Märtyrer schildern. Namentlich die Röstung des Laurentius kehrt immer wieder. Sie war das Lieblingsthema aller toledanischen Maler. Doch die Malerei, die Kunst des schönen Scheins, genügte noch immer nicht den Anforderungen, die die Kirche stellte. Alles musste handgreiflich, möglichst naturwahr sein, musste die zwingende Gewalt des Wirklichen haben. Also wurde die Plastik die herrschende Kunst der Spanier. Nicht jene Plastik, die die Griechen erfanden. Dem antiken Geschmack muss es ein Horror sein, diese fürchterlichen Dinge zu sehen. Und doch! Es ist schon lange her, dass Hermann Bahr — ich glaube, von Burgos aus — im „Kunstwart“ sein Manifest an die deutschen Künstler erliess. Denselben zermalmend grossartigen Eindruck hatte ich in Toledo. Schillers bekannte Verse, dass die Kunst nie die Wirklichkeit erreichen solle, und dass, wenn die Natur siege, die Kunst entweiche, treffen, wie alle ästhetischen Regeln, nicht zu. Die Japaner und die spanischen Bildhauer beweisen das Gegentheit.

Bei den polychromen Statuen ist noch Idealismus gewahrt. Denn obwohl sie in bunten Farben leuchten und die Illusion des Lebens weit schroffer als die italienischen Quattrocento-Büsten erstreben, wird diese Naturwahrheit durch künstlerische Mittel erzielt. Doch alle Grenzen zwischen Kunst und Wirklichkeit sind bei den anderen Werken verwischt, die wie angekleidete Puppen aussehen. Sie haben wirkliche Gewänder

Maria, als Himmelskönigin, trägt weissseidene Robe. Eine schwergoldene Krone deckt ihr Haupt. Aus Spitzenärmeln blicken die feinen Hände hervor. Maria, als Schmerzensmutter, ist schwarz gekleidet. Eine schwarze Mantille ist über ihr Haupt gelegt. Sieben silberne Dolche stecken in ihrer Brust. Christus hängt am Kreuz. Ein echt seidener Schurz deckt seine Lenden, eine echte Perrücke sein Haupt. Echt ist der Bart. Oder Heilige erleiden ihr Märtyrthum. Dicke Eisennägel sind ihnen ins Hirn getrieben, wirkliche Seile um den Hals gewunden. Das ist barbarisch, abscheuliches Panorama. Wer Photographien sieht, glaubt es. Doch das Lichtbild ist Fälschung. Denn es gibt nur die Form, sagt nichts von der Farbe, nichts von den Stimmungsreizen, die die Vorbedingung der Werke sind. Der Lichterglanz, der Weihrauch, die Musik, die heilige Pracht der Kirche — alles wirkt hier zusammen.

Theils hat der Naturalismus den Zweck, das Grausige zur denkbar grössten Wirkung zu bringen. Ohne architektonisch von ihrer Umgebung getrennt zu sein, wachsen die Gestalten plötzlich wie gespenstische Phantome auf. Da öffnet sich eine Nische, und man taumelt zurück, als ob man den Leichnam eines Heiligen sehe und Verwesungsgeruch athme. Dort wälzt sich Maria schluchzend über dem Leichnam ihres Sohnes. Oder das Blut rieselt aus dem Halse eines sterbenden Märtyrers. Anderentheils zeigt sich aber auch, dass neben der Grausamkeit die Wollust das Wesen dieser alten Religion bedeutet. Tieck schreibt einmal: „Wollust ist das grosse Geheimnis unseres Wesens, Sinnlichkeit das erste bewegende Rad in unserer Maschine. Sie

wälzt unser Dasein von der Stelle und macht es froh und lebendig. Alles, was wir als schön und edel träumen, greift hier hinein. Sinnlichkeit und Wollust sind der Geist der Musik, der Malerei und aller Künste. Alle Wünsche der Menschen fliegen um diesen Pol, wie Mücken um das brennende Licht. Schönheitssinn und Kunstgefühl sind nur andere Dialecte und Aussprachen. Sie bezeichnen nichts weiter, als den Trieb des Menschen zur Wollust. Ich halte selbst die Andacht nur für einen abgeleiteten Canal des Sinnentriebes.“ Wie schön und ehrlich und gross sind diese Worte neben dem Eunuchengequak, das aus Anlass der Lex Heinze aus dem Sumpfe des Goethe-Bundes erscholl. Tieck hat es ausgesprochen: das Streben, die Grenzen zwischen irdischer und himmlischer Liebe zu verwischen, die eine unmerklich in die andere überzuleiten, ist jederzeit der leitende Gedanke, das stärkste Agitationsmittel der katholischen Kirche gewesen. Durch den „Canal des Sinnentriebes“ und auf Wunsch der Kirche ist das Schönste, was die alten Meister schufen, in die kirchliche Kunst gekommen. Rubens ist plump und vulgär. Für derbe Vlaamen arbeitend, die substantielle Nahrung verlangten, macht er den Himmel zum öffentlichen Haus. Die Spanier sind feiner und — wirksamer.

Bei ihnen gibt es nichts Nacktes. Goldgestickte Gewänder umhüllen schmiegsame Kärper. Ein kleiner goldener Schuh streckt sich leise vor. Ein feines Knie zeichnet unter leichter seidener Robe sich ab. Schwarzumränderte Augen blicken ernst und liebebedürftig uns an. Weisse Hände bieten sich dar. Ein junger Busen scheint unter diamantener Kette zu wogen. Und die Gläubigen rutschen auf den Knieen heran,

pressen ihre Lippen auf den goldenen Schuh und auf das feine Knie. Es ist irdische Liebe, doch sie ist nicht sündig, da sie den Heiligen des Himmels gilt. Ich habe mich auch in Toledo verliebt. Eine Heilige sah ich. Margaretha heisst sie. Den Fuss hat sie auf den Drachen gesetzt. Scheu wie ein Reh, stolz wie eine Königin blickt sie hernieder. Zum Kusse streckt sie das schmale Händchen aus. Geküsst will das Füsschen, das zitternde Füsschen sein. Ich habe sie gekauft. Denn sie ist eine Statue. Alonso Cano vielleicht heisst ihr Meister. Und ich flehe nicht, wie Pygmalion, dass sie lebendig werde. Sie hat mich das Feinste, was es gibt, die sinnliche Liebe zur Kunst gelehrt.

DER SÜDEN

Toledo bedeutet für mich den Höhepunkt einer spanischen Reise. Keine andere Stadt hat in diesem Sinne Charakter. Keine andere geht so auf die Nerven. Selbst nicht die berühmten Städte des Südens.

Während der Fahrt dahin ändert sich allmählich der Stil der spanischen Landschaft. Das Steinige, Unwirtliche des spanischen Hochlandes hört auf. Die Natur wird fruchtbar und üppig. Zunächst fährt man durch die Mancha Don Quixotes. Lehmiges Ackerland dehnt sich aus, roth, fast wie westfälische Erde. Allenthalben auf den Hügeln erhebt sich die classische Windmühle. Dann wird es ganz afrikanisch. Schlanke Berberhengste weiden auf den Triften. Krüpplige Oelbäume, riesige Palmen, hochragende Cactushecken umsäumen wie in Tunis und Cairo den Bahndamm.

Cordova, die erste Station, wo man nach dreizehnstündiger Reise die Fahrt unterbricht, ist eine grosse Enttäuschung. Denn jeder denkt natürlich an die Heineschen Verse:

In dem Dome zu Cordova
Stehen Säulen dreizehnhundert,
Dreizehnhundert Riesensäulen
Tragen die gewalt'ge Kuppel.

Und in der Kathedrale stellt man zu seinem Leidwesen fest, dass Heine wie so oft seine Leser mystificierte. Erstens gibt es keine 1300 Säulen, sondern nur 865. Zweitens sind es keine Riesensäulen, sondern

ganz kleine Zwergsäulchen. Drittens tragen sie weder eine gewaltige, noch überhaupt eine Kuppel. Viertens sind die vier Heine'schen Zeilen trotz ihrer falschen Informationen und ihres falschen Versmasses — denn es heisst Córdova, nicht Cordóva — schöner als der ganze Dom mit seinen 865 Säulen zusammen. Es ist seltsam, wie wenig Grösse in diesem maurischen Baustil steckt. Ueber eine spielerische Wirkung kommt er nicht hinaus. Und da er obendrein durch moderne Nachahmungen trivialisiert, so häufig für Ball- und Concertlocale verwendet wurde, hat man mehr das Gefühl, in einem riesigen Tingltangl als in einer Kirche zu sein. Einst war es wohl wunderbar, als die schillernden Steinchen der Säulen im Licht der 8000 Oellampen flimmerten, von denen die arabischen Schriftsteller erzählen; als bunte orientalische Teppiche auf dem Boden lagen und darauf in ihrem glitzernden Costüm die braunen Gestalten der Mauren knieten. Heute wirkt das Labyrinth von Säulengängen wie ein Vergnügungssal, wie ein zur Abhaltung grosser Maskenbälle bestimmter Riesenkeller. Und die geheimnisvolle Haremstimmung, die über einzelnen einsamen Gängen ruht, wird noch geschädigt durch die barbarischen Einbauten, die das sechzehnte Jahrhundert hinzufügte. Aus dem Säulenwald erheben sich goldstrotzende Tabernakel. Der ganze Chor prangt im üppigsten Renaissancestil. Als Kaiser Karl V. diese Theile des Domes besichtigte, sagte er dem Architekten: Ihr habt etwas gebaut, das Ihr ebenso gut an jedem anderen Orte hättet bauen können, aber Ihr habt etwas zerstört, was einzig war in der Welt — ein feines Wort, das nicht nur für Cordova passt, auch auf manchen

Vandalismus unseres historisch gebildeten Jahrhunderts. Bleibt zu erwähnen, dass man am Ausgang des Domes von kleinen Mädchen empfangen wird, die keine acht Jahre alt und keine Mädchen mehr sind; dass Cordova einen Speicher, genannt Museum, besitzt, wo Schund und Meisterwerke in fürchterlicher Verwahrlosung durcheinander liegen; und dass der ganze Ort einem grossen in öder Steppe errichteten Schmutzhaufen gleicht. Mit diesem wenig erhebenden Eindruck verlässt man das spanische Mekka, die Wiege der mittelalterlich-maurischen Wissenschaft, die Geburtsstadt des Seneca und Averroes, und ist in vier Stunden in Sevilla.

Die Ankunft gestaltete sich weniger afrikanisch, als ich erwartete. Wohl versuchen die Dienstleute, mit Gewalt dem armen Ankömmling das Gepäck zu entreissen. Wohl bemühen sich einige Hôteldiener, Fremde dadurch zu angeln, dass sie dem Ankommenden, der die Adresse eines Hôtels angibt, hilfsbereit mittheilen, dieses Hôtel bestehe nicht mehr: es sei abgebrannt, verkracht, im Umbau begriffen, und man müsse daher ein anderes wählen, das obendrein viel grössere Vorzüge biete. Aber ich lief trotz dieses Gaunerkniffes im richtigen Hafen ein.

Das Hôtel de Madrid, von einem Franzosen geführt, ist eines der besten von Spanien. Ganz mit maurischen Ornamenten inkrustiert ist der riesige Speisesaal. Der marmorbelegte Hofraum gleicht einem Palmengarten, und es hat seltsamen Reiz, hier wirklich unter Palmen zu wandeln, unter Palmen seinen Kaffee zu trinken und seine Briefe zu schreiben. Diese Mischung von afrikanischen und maurischen Elementen zeigt die Stadt überhaupt. Selbst wer sich mühelos im alten

Venedig zurechtfindet, steht hier oft hilflos, so kraus ist das Durcheinander der Gässchen, die sich in stumpfen und spitzen Winkeln kreuzen. Die einzigen Orientierungspunkte sind die grossen Plätze, die, mit Riesenpalmen, Orangen und Akazien bepflanzt, das Gewinkel unterbrechen. Und diese weiten Plätze wie die engen Strassen sind menschenleer. Das ist die Enttäuschung, die Sevilla dem Ankommenden bereitet. Denn wie nach Aranjuez in Don Carlos-Stimmung, ist man nach Sevilla in Carmen-Stimmung gekommen. Der Name hat für uns etwas Klingendes, Singendes. Man denkt an Don Juan, an Mandolinen und Guitarren, hat „la femme et le Pantin", den feinen Sevillaner Roman des Pierre Louys, gelesen. Statt dessen weilt man in einer Stadt, die wie ausgestorben in steinerner Ruhe daliegt. Das Leben spielt am Tage sich nicht auf der Strasse, sondern im Innern der Häuser ab. Den Mittelpunkt bildet wie in Pompeji das Patio, der grosse, marmorgepflasterte Hofraum, in den alle Zimmer münden. In den vornehmen Häusern spielt er die Rolle des Empfangsraumes. Er ist schattig, denn graues Segeltuch überspannt ihn. Er ist ein Stück Natur mitten in der Stadt. Denn es sprudeln Fontänen und es erheben sich Palmen. Laubengänge führen an kühlen Bassins vorbei. Für die armen Leute ist es der Raum für alles, wo gekocht, gewaschen, geliebt und gefaulenzt wird. Und die Bilder, die man hier sieht, sind von wunderbarer, ganz südlicher Farbe. Namentlich das Madonnenmotiv erlebt man in immer neuen Varianten. Es ist dem Kunsthistoriker oft auffällig, dass in den Bildern der alten Meister ganz grosse Christkinder, Buben von fünf oder sechs Jahren, am Busen Marias liegen. Hier

sieht man, dass das keine künstlerische Licenz, sondern einfaches Abschreiben der Wirklichkeit ist. Viel länger als bei uns, geschweige in Frankreich, werden in Spanien die Kinder genährt. Das spanische Weib ist eine Cybele, eine Diana von Ephesos, die zeitlebens frische Muttermilch bietet. Einmal sah ich einen ganz grossen Jungen mit den Lippen saugen, in der Hand ein riesiges Stück Salami. Auch eine andere Variante des Madonnenmotivs überrascht. Man wundert sich oft, dass in altmeisterlichen Bildern die Madonna gar nichts Mütterliches hat. Das Dogma der unbefleckten Empfängnis scheint vom Künstler dadurch betont, dass er als Madonna einen Backfisch malte, der mit scheuem, ernstem Kinderblick auf das Baby schaut. Hier erlebt man auch dieses Motiv in natura. Während die Mutter bei der Arbeit ist, übernimmt das Schwesterchen die Pflege des Bambino, hat ihr Mieder aufgeknöpft, und das Kind tastet mit den Lippen an dem jungen, kaum knospenden Busen.

Selbst die Hauptstrasse, die Calle de Sierpes — für Sevilla das nämliche, wie für Venedig der Marcusplatz — gleicht einem Hofraum. Wie die Patios ist sie mit Segeltuch überspannt, das am Tage die Sonnenstrahlen abhält. Kinder, halbnackt, kauern an der Hausthüre. Mütter säubern ihr Töchterchen, Männer rasieren sich. Man isst zu Mittag, trinkt Kaffee auf der Strasse. Und hier spielt in den Abendstunden sich auch das Hauptleben ab. Es ist, als würde ein Ameisenhaufen plötzlich lebendig. Ueberall Schreien, Singen, Bewegung. Da ruft ein Lottocollecteur die Nummer eines Loses, dort ein altes Weib eine Zeitung aus. Dort sprengt ein Maulthier heran, darauf vier Burschen, johlend und

klatschend. Dort spazieren Arm in Arm kleine Kinder: die Mädchen in leinenem Jäckchen, das bis zum Nabel reicht; die Buben in leinenem Schlafrock, der majestätisch wie ein Beduinenmantel den Rücken umwogt, die ganze Vorderseite aber nackt lässt. Und namentlich: die Schönen Sevillas haben ihre Arbeit beendet. Die Tabakfabrik, wo sie am Tage beschäftigt waren, ist geschlossen, und die Zeit des Caressierens beginnt. Es ist nicht leicht, sich in diese Typen hineinzusehen. Man glaubt anfangs, die andalusische Frauenschönheit sei eine Fiction der Poeten. An der Pariserin fesselt die Linie. Eingepresst in enganliegende Robe, zeigt sie die ganze Harmonie ihres Körpers. Und an diesem Körper gibt es nichts Todtes. Alles vibriert, lebt und zittert. Selbst wenn sie das Kleid ganz herübernimmt, so dass die Taille verloren geht; selbst wenn sie den Mantel mit beiden Händen emporrafft, so dass eine wallende Watteau-Falte den Rücken verdeckt, bleibt sie ein Compendium schöner Linien. Deutlich erkennt man, weshalb Paris die Wiege des Rococo wurde, dessen Domäne die niedliche Geste, die capriciöse Bewegung ist. Der Reiz der Engländerin ist psychisch. Die ephebenhafte eckige Grazie des Körpers bliebe todt ohne das wunderbare Haar, das Kinn und die Augen. Wie mit geschlossenen Füssen gehend, schiebt sie sich vorwärts, ein Bild jener immateriellen, ganz durchgeistigten Schönheit, die Rossetti malte. Die Spanierin hat weder psychisches Aroma noch die linearen Reize der Pariserin. Animalisch ist das Köpfchen. Das steif gestärkte Kattunkleid verdeckt alle Formen. Die lange schwarze Mantille schliesst jede Möglichkeit pikanter Bewegungen aus. Es bleibt nichts als ein Farbenfleck. Und doch — wie

schön. Die schwarze Mantille, der theefarbene, fast ins grünliche spielende Teint, die grossen schwarzen andalusischen Augen, das ebenholzschwarze, beinahe blauschwarze Haar, mit weisser Granatblüte geschmückt — das ist ein Accord von unbeschreiblichem Zauber. Und der herbe, würzige Reiz südlicher Frauenschönheit wird noch dadurch gehoben, dass neben diesen schwarzbraunen Teufelinnen blonde gothische Mädchen schreiten. Man hat im Berliner Museum die heilige Agnes des Alonso Cano, in der Münchener Pinakothek die blonde Madonna des José Antolines bewundert, die stolz wie eine Victrix, zierlich wie eine Nippfigur auf einen bleichen Priester herabblickt, und in Sevilla leben noch die Modelle.

Aber die Andalusierin ist nicht nur Farbenfleck. Sie sprüht und vibriert auch von Leben. Die spanischen Tänze sind berühmt. In Paris spielte während der Ausstellungszeit in den Folies Bergères die Truppe der belle Guerrero. Die Otero und die Saharet machten ihren Triumphzug durch Europa. Auf die Inscenierungskünste solcher Schaustellungen muss man in Spanien verzichten. „Nationalcostüme" tragen die Spanierinnen zuhause so wenig wie die Altenburger und Miesbacher Bäuerinnen. Selbst die Berufstänzerinnen in den Zelten an der Guadalquivir-Brücke erscheinen im Alltagskleid. Geputzt und geschminkt, von grellem Lampenlicht übergossen, kreischend, klatschend und castagnettenschlagend sitzen sie da, ganz wie Dannat in seinem Bilde es malte. Daneben spielt ein Stück Armeleutmalerei, ein Stückchen Mignon sich ab. Ein alter Harfenspieler lässt sein Töchterchen tanzen. Doch am feinsten, unmittelbarsten und echtesten sind die Tänze, die gar keine

Schaustellungen, sondern Aeusserungen des Volkslebens sind. Es war die Feria des Sanct Antonius. Lampions brannten auf allen Plätzen. Die Menge drängte und schob sich. Wo ein Stück freier Raum war, wurde getanzt. Und wie zeigte sich der Gegensatz zum Norden. In den Madrider Balllocalen herrscht Steifheit und ernste getragene Würde. Die Paare bewegen sich kaum, rühren sich nicht vom Fleck, halten sich feierlich im Arm und heben zum Takt der Musik die Schenkel. Hier sieht man die blitzartigen Bewegungen, die Besnard und Sargent, Boldini und Manet malten. Die Mädchen, Castagnetten in der Hand, stehen sich gegenüber. Jeder Nerv zuckt. Schon kleine Kinder haben den ritterlichen Applomb der Carmencita. Wan fühlt, wie ogisch es war, dass die geistreichsten Impressionisten gerade Sevilla zum Standquartier machten. Hier pulst das Leben am raschesten. Motive der apartesten Schönheit sind festzuhalten.

Geht man nördlich, so steht man im Judenviertel. Graubärtige Männer mit hohem Turban, verschleierte Frauen, in schillernde Gewebe gehüllt, schreiten daher. Am entgegengesetzten Ende der Stadt ist das Zigeunerviertel. Menschen, braun wie Statuen, kauern in der Sonne und formen Thongeschirr — jene irdenen Krüge, die an Jacob und Rahel, an Christus und die Samariterin denken lassen — ein Stück Kunstgewerbe, das aus der Urzeit übriggeblieben. Wieder einige Schritte weiter, dicht neben der Artilleriekaserne, ist die Tabakfabrik. Fürchterliche Megären, hohläugig und blatternarbig, lehnen an dem barocken Portal neben zarten Wesen, die mit ihren classischen, edel geschnittenen Zügen aus griechischen Reliefen zu stammen scheinen

— eine groteske Illustration der Worte, die auf dem alten Kupferstich die Todten den Lebenden zurufen: „Was Ihr seid, das waren wir. Was wir sind, das werdet Ihr.“ In der Gasse nebenan wird gefensterlt. Ein schwärmerischer Guitarrero bringt der Dulcinea sein Lied dar, die in gewagtestem Negligé, ein safrangelbes Tuch über die schwarzbraunen Arme gelegt, gnädig lächelnd auf dem Balkon erscheint. Und neben diesem südlichen Volksleben, dessen Schmutz die Sonnenstrahlen mit Märchenzauber umweben, wieder der elegante Corso im Park. Die Sevillaner haben wenig Veranlassung, sich diesen wohlsituierten Anstrich zu geben. Aber der Corso auf dem Monte Pincio ist ärmlich gegenüber dem Treiben, das sich im Park Maria Luisa entfaltet. Carossen von unerhörter Pracht rollen an den Camelien- und Orangenpflanzungen vorbei. Selbst im Januar steht alles in Blüte. Hyacinthen, Krokus und Rosen überziehen wie ein duftiger Teppich die Erde.

All das ist so schön, ladet so sehr zu rein geniessendem Träumen, dass man fast den pflichtschuldigen Besuch der Kirchen und Museen vergisst, wegen deren man herkam. Und überwältigende Eindrücke gibt es wenig. Aus der streng abgeschlossenen, charaktervollen Welt des Nordens ist man in einen Landstrich versetzt, der, dem Meere nahe, sich kosmopolitischen Einflüssen öffnete und dadurch manches von seiner Eigenart einbüsste. Der architektonische Eindruck der Stadt ist theils maurisch, theils gothisch. Man besucht den Alcázar, durchschreitet den Saal, wo einst auf steinernem Thron Peter der Grausame zu Gericht sass, denkt an Khalifen „reich und gross, schrecklich und

wollüstig zugleich", an maurische Henker, die in majestätischer Würde ihre Klinge ziehen, und an Köpfe, die, zu den Stufen herabgerollt, mit purpurnen Blutlachen weissen Marmor färben. Leider sitzt in jedem Saal ein junger Maler, mit der Massenproduction der Veduten beschäftigt, die schockweise von den Fremden verlangt werden, und das erinnert an die abgegriffene Baedeker-Schönheit des Ganzen. Höchstens die Gärten beschwören noch ein wenig das Bild des alten Orients herauf. Weisse, von Epheu umwundene Säulen erheben sich. Müde plätschern die Springbrunnen. Grauer Marmor blinkt hinter Oleander und Myrten hervor. In den dunklen Kreuzgängen des Untergeschosses scheint es von Geheimnissen zu raunen. Benebelnde Wohlgerüche glaubt man einzuathmen, glaubt Odalisken in jedem Hofe ruhen zu sehen und den Sultan nahe, der mit tiefer Gleichgiltigkeit, ohne Zorn und ohne Mitleid der Erdrosselung der Favoritin beiwohnt.

In der Kathedrale geht es ähnlich. Die Stimmungseindrücke sind grösser als der ästhetische Genuss. Es ist ganz wunderbar, wenn bei Sonnenuntergang ein weiches, träumerisches Licht durch die bunten Glasfenster zittert und auf den Mosaiken des Bodens, den alten Bildern, den holzgeschnitzten Statuen spielt. Es ist wunderbar, wenn, Weihrauchampeln schwenkend, die Chorknaben in feierlichem Zug dahinschreiten oder wenn Frauen knieend vor dem Altar beten, die Arme weit ausgebreitet, den Kopf zurückgeworfen, ein Bild jener seligen Verzückung, die Leonardo malte. Alle Begriffe von Realismus und Idealismus fallen in Nichts zusammen. Selbst Bewegungsmotive, die man auf Bildern als Eingebung göttlicher Inspiration bewunderte.

sind schlichte Wiedergabe einer schönen Wirklichkeit, Rein architektonisch kann der Dom nichts sagen. Sie wirkt unorganisch, diese zwitterhafte, mit maurischen Elementen durchsetzte Gothik. Auch der Detailreichthum, die Ueberfüllung mit Retablos und Oelbildern, lässt jene grosse machtvoll einheitliche Stimmung nicht aufkommen, die über deutschen und französischen Kirchen liegt. An das Johannis-Hospital in Brügge erinnert das Hospital de la Caridad. Man schreitet vorbei an einem weissgetünchten Raum, wo an der Wand hunderte von Betten stehen, über jedem ein kleines Crucifix; sieht barmherzige Schwestern, ähnlich denen, die in Brügge so still und gütig ihres Amtes walten, und würde es vorziehen, auch in der Bildergalerie Memling statt Murillo begrüssen zu dürfen.

Es ist kaum sagbar, wie man in Sevilla unter diesem Maler leidet, der einen auf Schritt und Tritt verfolgt, im Museum, in der Galerie des Hospitals und in allen Kirchen. Es ist kaum fassbar, dass Karl Justi, der Biograph des Velasquez, sein darauffolgendes Buch dem Murillo widmete. Wohl versteht man die Publicumsschätzung des Meisters. Ist Velasquez zugeknöpft und eisig stolz, Zurbaran herb und schroff, so erfreut Murillo durch schmeichelnde Süssigkeit. Malte Velasquez für die streng abgeschlossene Welt des Königshauses, Zurbaran für die Klöster, so arbeitete Murillo für die gebildeten Kreise der Grossstadt. Gleich allen Publicumsmalern — von Palma vecchio bis auf Sichel — vermied er Schroffheiten. Alles ist wohlerzogen, von jener glatten Schönheit, die das Rauhe salonfähig macht. Und da diese Sprache auch der Bourgeoisie des neunzehnten Jahrhunderts zusagte, wurde Murillo populär,

während Velasquez und Zurbaran es nur zur Bewunderung der Künstler brachten. Weiter kommt für die Thatsache, dass die spanische Kunst, erst so wild und düster, in dieser versöhnlichen, milden Freundlichkeit endete, die veränderte geschichtliche Constellation in Betracht. Durch die Werke der älteren Spanier, des Theodocopuli und Ribera, gieng Kampfstimmung. In glühender Erregung verkündeten sie die Lehren des Christenthums, kämpften fieberhaft gegen den Paganismus der Kirche. Jetzt ist das Gewitter der Gegenreformation und mit ihm die Leidenschaft vorbei. Der Chic hat sich des Kirchlichen bemächtigt und aus den Heiligen, die anfangs so drohend waren, Galanterieartikel gemacht. Doch diese historischen Erwägungen ändern nichts daran, dass Murillo als Künstler unsäglich klein neben seinen Vorgängern ist. Edmond de Goncourt bezeichnete Rafael als den Schöpfer des Muttergottes-Ideals für Spiessbürger, wies darauf hin, in welchem Masse Kunstwerke trivialisiert sind, sobald Näherinnen sie auf der Brosche getragen haben. Und Murillo wäre der Liebling des Publicums nicht geworden, wenn seine Werke nicht auch diese Note der Gartenlaubenschönheit hätten. Er hat den Ruhm, in ungeheurer Betriebsamkeit tausende von Bildern gemalt zu haben. Doch das Gute ist nicht neu — es stammt von den Aelteren; das Neue ist nicht gut, es ist das Publicumsparfum, mit dem er alles besprengte, die weiche Retouche, durch die er die Schroffheiten seiner Vorgänger milderte, ihren herben charaktervollen Stil dem Allerweltsgeschmack anpasste. Jedes seiner Bilder ist ebenso geschickt wie nichtssagend. Statt Wärme, Ueberzeugungskraft und Wahrheit herrscht eine fade,

affectierte Eleganz. Allen Gestalten nimmt er das Rassige, wiederholt seinen Tric weit routinierter und kälter, als der verlästerte Perugino es that. Das tritt in Spanien deutlicher als im Ausland hervor. Denn die Auswahl seiner Werke, die zu Beginn des Jahrhunderts getroffen wurde, als die Franzosen den Louvre mit Murillos möblirten, war geschickt. Sie nahmen das Gute und liessen die Fabrikware in Spanien.

Glücklicherweise gibt es in Sevilla auch andere Bilder. Noch einmal steht man staunend vor der herben Grösse des Zurbaran. Wer wird diesen Lapidar-Poeten des Mönchthums für die Welt entdecken? Wer wird im Monumentalstil alter Klosterchroniken von den Thaten dieses Grossen künden, der das Leben der Mönche in gleich heroischem Stil wie Millet das der Bauern besang? „Ach," sagt Goethe einmal, „wie wahr ist es, das nichts schön ist als das Natürliche, nichts gross und nichts merkwürdig als das Natürliche." Zurbaran hat diese Natürlichkeit. Keine Phrase stört die Erzählung. Nichts Niedliches, Gefallsüchtiges gibt es, keinen verzückten Augenaufschlag, keine leere Dialektik. Ernst und einfach malt er die schwarzweissen Kutten und die graugrünen Landschaften, die weissen Wände und die schwarzen Crucifixe, die hellen Strohstühle und grauen Folianten, die gelben Brote und blauweissen Krüge. Was seine documentarische Malerei vor Trockenheit schützt, ist das „grosse Auge", das Goethe an Michelangelo rühmte. Ueber alles Kleinliche, Nebensächliche sieht er weg, malt nur die mächtigen Silhouetten, die grosse entscheidende Bewegung. Wie auf einem Piedestal stehen die Gestalten. Lapidare Falten werfen die Kutten. So gibt er seinen Werken den Stil der Er-

habenheit. Aus der Getragenheit der Linien ergibt sich die monumentale, sacral-feierliche Wirkung. Auch die beiden Herrera verdienten eine andere Würdigung, als sie durch Justi fanden: der ältere urweltlich gross in seinen aufgerüttelten Heiligen mit dem funkelnden Blick und der machtvollen Geberde; der jüngere ein Dandy, der wie ein Operntenor auf der Bühne der spanischen Kunst steht, alle Gestalten des Cultus mit dem Rampenlicht rosiger Tingl-Tangl-Schönheit beleuchtet. Vor dem Bilde, das Valdés Leal für den Don Juan malte, soll Murillo gesagt haben: „Da muss man die Nase zuhalten", und noch heute wirkt es wie ein Anachronismus, ein Räthsel. Eine Grabkammer öffnet sich. Eine Hand langt hervor, hält eine Wage über grinsende Leichen. Finis gloriae mundi ist darunter gesetzt, und die Morguestimmung, der Vewesungsgeruch Laurens' ist in dem grausig schönen Werk enthalten.

Doch wer erfahren will, was an Kunst in Sevilla steckt, darf nicht auf die Museen sich beschränken. Er muss die Privatwohnungen, die Buden der kleinen Händler durchsuchen, auch die Schatzkammer des Don Marcos de la Rosa, der mit der Eigenschaft des Jesuiten-Kaplans die des Hôtelbesitzers und Bildersammlers vereint. Noch gibt es keine spanische Kunstgeschichte. Die Primitiven besonders sind vogelfrei. Blödsinnige Etiketten verunzieren Werke von Meistern, die, durch die Forschung ins Licht gesetzt, gleich berühmt wie die berühmtesten Italiener sein könnten. Oder nichtiger Schund wird, dass das Kind einen Namen hat, unter Murillos Marke theuer feilgeboten, während echte Canos und Zurbarans noch für 1000 Pesetas zu haben sind. Solche Constellationen sind selten. Wer vor 30 Jahren

altdeutsche Möbel sammelte, kaufte für Spottpreise, was später das Zehnfache wert war. Heute geht der Zug nach dem Westen. Spanien ist unentdeckt. In einigen Jahren wird es Reiseziel sein. Wer noch rechtzeitig zugreift, wer mit den nöthigen Kenntnissen, der nöthigen Witterung ausgerüstet, heute das Land durchsucht, kann für mässige Gelder ein Museum zusammenbringen, das seinesgleichen nicht in Europa hätte. Für mich sind sie leider vorbei, die „schönen Tage". Die Correctur dieses Aufsatzes, der in dem leichtlebigen, kunstreichen, sonnegebadeten Sevilla geschrieben ward, lese ich in dem ehrenwerten, trüben, kunst- und culturlosen Breslau. Die Druckerschwärze fliesst langsamer als das Leben . .

Register.

Abbey 321
Adan 304
Agache 404
Agnew 2
Agrasot 358
Alba 368
Alexander 69, 321
Allgeyer 149
Alt 62, 333
Altdorfer 160
Alvarez-Dumont 324
Aman-Jean 307
Amerbach 339
Ameseder 331
Andri 11, 71, 333
Andri-Hampel 64
Anning-Bell 77, 80
Antokolsky 316
Antolines 409
Apol 310
Arcimboldi 185
Artin 33
Aublet 304
Auchentaller 25, 63
Auerbach 137
Axentowicz 69, 330

Bacher 25
Baditz 329
Baer 78
Bahr 31, 203, 279, 399
Baldung 132, 144, 369
Balthasar Prinz 354, 373
Bamberger 76
Barau 304
Bartels 254
Bartholomé 286
Bastert 310
Bastien-Lepage 83, 325
Baumann 296, 301
Baur 78
Bazzaro 80
Beardsley 18, 202
Becker Benno 328
Begas 149, 150
Beham 132
Behrens 279
Bellini 2, 68
Benczur 329
Benjamin-Constant 305
Benlliure 80, 334, 339
Brand 304
Bergh 313
Bernatzik 64, 332
Bernheim 289
Bernt 206, 331
Berton 68, 304
Besnard 58, 109, 304, 410
Bezzi 326
Bihari 329
Billotte 304
Bing 289
Bismarck 155, 270
Björck 313
Björnson 102
Blanche 304
Blommers 311
Boeck 311
Bode 170, 255
Boecklin 87, 103, 140, 189
Böhm 25
Boldini 316, 410
Boltraffio 3
Bonnat 304
Borgen 314
Borgognone 2, 84

Bosboom 311
Bosch 144, 369, 383
Botticelli 90, 141, 359
Boutet de Monvel 19, 307
Boznanska 330
Brangwyn 20, 34
Braun-Dornach 272
Breslau Louise 315
Breton 304
Briton-Rivière 323
Brown 237
Bruckmann 272
Bruckner 31
Brueghel 182. 310, 369
Bürck 279
Bürgel 78
Burger 331
Burgkmair 98, 132
Burnand 315
Burne Jones 88, 142, 201, 323

Cameron 79
Camphausen 253
Canaletto 365
Cano 359, 361, 362, 402, 409
Caprile 326
Caravaggio 85, 361
Carbonero 324. 357
Carcano 326
Carlos Don 377
Carolus-Duran 305
Carpentier 80
Carreno 383
Carrièra 5
Carrière 15, 364
Carstens 159
Casado 357
Cassirer 1
Castagno 16
Cazin 304
Chardin 212
Charlemont 331
Chase 322
Checa 324
Chodowiecki 212
Christiansen 279
Cimabue 84, 112
Claude Lorain 144
Claus 310
Clausen 20
Coëllo 368, 381
Collin 305
Columbano 325
Constable 46
Cormon 305
Cornelius 159
Cottet 71, 109, 305
Courbet 135, 238, 289, 358
Courtens 80, 310
Courtois 110, 305
Cranach 3, 132, 184
Crane 20, 94
Crespi 369
Crivelli 2, 84, 141
Cubells 357

Dagnan-Bouveret 305
Damoye 305
Dannat 322, 409
D'Annunzio 19
Darnaut 331
Daubigny 34
Daumier 12
David 303
Dawant 305
Defregger 193
Degas 1, 47, 105
Dehmel 98
Delacroix 304
Delaroche 125, 324
Delobbe 254
Delug 331
Demont 325
Desgoffe 305
D'Espagnat 289
Detti 326
Dettmann 62, 328
Diez 23
Dill 69, 329
Ditscheiner 76
Dostojewski 316
Dreber 149, 247
Dressler 257
Drolling 203
Dubarry 336
Dubois 305

Du Chattel 311
Dürer 2, 11, 97, 132
Dupont 11
Dupré 305
Durand-Ruel 2, 289
Duse 89
Dyck 176, 179

Eastlake 117
Edelfeld 319
Egger-Lienz 331
Egner 331
Eichborn 255
Eisenhut 329
Elias 80
Eliot 305
Ende 77
Engelhart 13, 25, 58, 332
Enhuber 186
Enkkell 319
Ernst-Ludwig v. Hessen 279, 282, 284
Etty 117
Eugen Prinz 313
Evenepoel 109, 309
Exter 328
Eyck 137

Falkenberg 78
Fantin-Latour 305
Ferdinand v. Spanien 373
Ferenczy 330
Ferrér 336
Ferriet 305
Feselen 3
Feszty 329
Feuerbach 142, 149, 186, 189, 258
Fiesole 388
Firle 78
Fischer 50, 51
Fischer v. Erlach 296
Fischl 206
Fjaestad 314
Flaubert 66
Flesch-Bruningen 329
Forain 3
Fortuny 325, 358
Fournier 302
Fred 199
Frédéric 310
Friant 305
Friedrich 25, 65
Frimmel 207
Führich 24, 98, 160
Füssli 192
Fulda 254
Furini 369

Gainsborough 307, 327
Gallén 319
Gandara 16, 90, 307
Gautier 361
Gavarni 12
Gebhardt 328
Gedon 37
Geffroy 333
Geibel 125
Genelli 150
Gérard 304
Géricault 304
Gervais 305
Gervex 305
Giordano 381
Giorgione 361
Giotto 66, 112
Giron 315
Gleichen-Russwurm 23
Gleyre 315
Goes 2
Goethe 415
Gola 326
Goltz 331
Goya 84, 213, 344, 365, 379, 390
Graf 76
Graff 213
Grasset 18
Greiffenhagen 20, 67
Greuze 211
Grünewald 141, 148, 333
Grünwald 330
Gurlitt Cornelius 154, 189
Gurlitt Fritz 154, 190

Gurlitt Ludwig 190
Gutenberg 130
Gysis 328

Habermann 62, 327
Habich 279
Haenisch 25, 332
Haider 72
Hallonen 319
Hals 175, 178
Hamacher 80
Hamerling 125
Hammershoy 312
Hanfstängl 272
Harpignies 305
Harrison 321
Hauptmann 254
Hebbel 89
Hébert 305
Heem 43
Hegedus 330
Heine Heinrich 403
Heine Th. Th. 77
Hejda 77
Hellmer 333
Hendrich 207
Henkes 311
Henner 305
Hennig 315
Henry 34
Herkomer 323
Hermann Hans 80
Herrera 416
Hesterich 110, 327
Heyden 328
Heyse 149
Hildebrandt 329
Hirsch Hanna 313
Hirschl 331
Hirschvogel 3
Hirth du Frênes 257
Hitchcock 32, 80
Hjerlow 315
Hobbema 306
Hodler 315
Hoermann 332
Hoffmann Josef 9, 38, 302
Hofmann L. v. 20, 69, 329
Hofmannsthal 280
Hogarth 37
Hohenberger 34, 41
Holbein 132, 148, 339
Hooch 310
Hudecek 76
Hudler 77
Humbert 307
Hunt 95, 118, 237
Huysmans 380, 384
Hynais 330, 332

Ilstedt 312
Inness 321
Irminger 312
Israels 31, 196, 311, 336

Järnefeld 319
Janitsch 253, 256, 257, 258, 259
Jank 23
Jansa 330
Jeanniot 305
Jendrassik 329
Jettel 63, 332
Jettmar 25, 333
Jobin 333
Johansen 312
Jörgensen 314
Jordaens 309
Juan de Austria 353
Juanes 359
Jugend 48
Justi 361, 380, 413, 416

Kalckreuth Leopold 73, 90, 328 379
Kalckreuth Stanislaus 150
Kaltenmoser 186
Kammerer 286
Kampf 23
Karl V. 351, 353, 360, 404
Kasparides 76, 331
Kassner 202
Kauffmann 257
Kaufmann 331
Kaulbach 593
Keller Albert 327

Keller Gottfried 155, 284
Keller u. Reiner 1
Kenyon Cox 321
Kernstock 329
Khnopff 19. 68, 84, 309
Klimt Georg 39
Klimt Gustav 25, 56, 332, 333
Klinger 12. 20, 90, 108, 157, 329
Klinkenberg 311
Knirr 62
Koch 216
Koenig 25, 64, 333
Koepping 23
Kollmann 63
Kolstoe 314
Koner 328
Konopa 331
Korn 255
Krämer 332
Kraus 39, 257
Krauss 76
Kreuger 313
Krohg 314
Kroyer 312
Kubierschky 328
Kuehl 62, 328
Kunfi 330
Kunz 328
Kuroda 320
Kurz 155
Kurzweil 65, 332

Laber 130
Laermans 310
Lambeaux 32, 77
Lancret 44
Larisch 205
La Thangue 20
Laurens J. P. 305
Laurens P. A. 306
Lavery 61
Leandre 14
Lebiedzky 330
Leclerq 306
Lefèbure 305
Lefler 76, 331
Leibl 71, 135, 328
Leighton 323
Leistikow 328
Lenbach 150, 267, 326
Lenz 25
Leonardo 412
Lepsius 328
Le Sidaner 110
Lessing 143
Lewandowski 32
Lhermitte 14, 305
Lichtwark 35, 167, 252, 253, 260, 267
Liebermann 22, 54, 83, 115, 126, 328
Lippi 2
List 25, 62, 333
Lochner 136, 159
Löwy 373
Loiseau 289
Lomont 306
Lotto 361
Louys 406
Loyola 395
Ludwig XIV. 177
Luini 3
Lunois 15, 305

Mac Ewen 321
Mac Gregor 79
Mackintosh 89
Maeterlinck 91
Maison 77
Makart 24, 181
Maliavine 318
Manet 47, 238, 304, 322, 390, 410
Mantegna 97, 113
Marées 87
Marianne von Oesterreich 378, 382
Maris 311
Maria Theresia 378
Mark 329
Marold 330
Marr 254
Marshall 77
Martin 91, 110, 307
Masaccio 359
Mason 323

Maufra 289
Maurin 17
Max 258, 328
Mediz-Pelikan 23
Mehoffer 232
Meissonnier 44
Melchers 110, 321
Melichar 206
Memling 413
Mempes 20
Menard 110, 365
Mengs 159
Menzel 25, 46 146, 328
Merode 336
Mesdag 311
Meunier 19, 32, 115
Meyer Kunz 38
Meyer Julius 154
Meyer Richard M. 17, 191
Meyer-Gräfe 289
Michalek 76
Michel André 333
Michelangelo 57, 140, 339, 359
Michetti 34, 325
Miethke 34
Millais 116, 323
Millet 71, 113, 114
Mirbeau 333
Mirne 88, 91
Modersohn 77
Moira 20
Moll 59, 332
Mommsen 337
Monet 47, 289
Montenard 305
Moore 323
Mor 383, 384
Morales 359, 361
Moreau 84, 366
Morris 202
Moser 25, 91, 302
Motonobu 43
Mucha 330
Muenier 366
Muller Leop. 331
Munkácsy 33, 125
Murillo 336, 338, 413
Myrbach 25, 302, 333

Nakagawa 320
Nansen 327
Neide 33
Neuhuys 311
Nielsen 80, 312
Nietzsche 90, 155, 365, 384
Nordström 313
Norrmann 314
Nowak 25, 64

Oberländer 23
Ohnet 254
Okada 320
Okio 43
Olbrich 38, 279, 302
Olgyay 330
Olivares 353
Oppenort 44
Orchardson 323
Orlik 25, 69, 330
Ostade 43
Ottenfeld 25, 69
Ouless 323
Overbeck 159, 358

Palma 413
Pantoja 384
Parrish 322
Parthenis 76
Passini 331
Pater 44
Paul 77, 300
Paulsen 312
Paulus 79
Pawlik 77
Pecht 154
Péladan 82
Pennell 20
Pepino 69
Pereda 359, 361, 362
Perugino 84, 415
Pettenkofen 25, 71
Philipp II. 353, 354, 360, 371, 373, 381, 383
Philipp IV. 134, 350, 353, 354
Philippi 254
Phillip John 346

Pietsch 255
Pièro della Francesca 2, 84, 113
Pièro di Cosimo 387
Piet 15
Pietschmann 23
Piloty 53, 135 324
Piombo 339
Pisanello 307
Pissarro 305
Plecnik 206, 301
Pleydenwurff 252
Pointelin 110, 305
Pollajuolo 2
Poussin 96
Pradilla 357
Preller 143, 150
Prinet 305
Prudhon 303
Puvis 87, 103, 142, 288, 325

Rafael 117, 359, 369, 414
Raffaelli 14, 61, 305
Rahl 126
Ramberg 72, 150
Ranzoni 76
Regnault 346, 392
Reichenbach, Graf 328
Reiniger 328
Reis 325
Rembrandt 11, 13, 141
Renoir 14
Rethel 192, 218
Reuwich 132
Révész 3, 329
Reynolds 212
Ribalta 361
Ribarz 32, 76, 331
Ribera 140, 361, 362
Ribot 126 238
Riedel 358
Riemerschmidt 300
Rigaud 176
Rippl-Rónai 330
Rivière 16
Robert 113, 358
Robert-Fleury 305
Rochegrosse 305
Rodin 104, 304
Rohde 312
Roll 15, 305
Roller 25, 206
Rops 18, 309
Rosa 3, 144
Rosenberg 186
Rosenhagen 266
Rossetti 67, 95, 116, 200, 323
Rottmann 342
Roubaud 78
Rousseau 211
Roybet 126, 305
Rubens 88, 369, 401
Runge 194, 234
Ruskin 95 116
Russ 76, 331
Ruysdael 43
Rysselberghe 72

Samberger 328
Sande-Bakhuyzen 311
Sandreuter 315
Sargent 322, 410
Sauter 20, 62
Scala 35, 40, 301
Schack 125, 151
Schadow 159, 358
Schick 151
Schiff 31
Schiller 368, 399
Schindler 249
Schirmer 143
Schlesinger 34
Schneider 23
Schnorr 159
Schongauer 144
Schopenhauer 365
Schulte 1
Schuster-Woldan 2
Schwabe 315
Schwaiger 25, 181, 332, 333
Schwarze 311
Schwind 24, 144, 158, 160
Scorel 3
Sears 322
Seemann 273
Segantini 100, 112, 325

Seidl 300, 326
Seppe. 315
Serov 318
Shannon 20
Shuzan 47
Sichel 413
Siegl 39
Sigmundt 332
Signac 72
Signorrelli 144
Signorini 326
Simon 306
Simplicissimus 48
Sjoberg 313
Skarbina 328
Skovgaard 311
Skutezky 329
Slavicek 76, 330
Slevogt 34, 73, 328
Slottmöller 311
Snell 322
Soot 314
Sperl 137
Spiro 69
Sprague-Pearce 80
Stachiewicz 330
Stadler 39
Stanislawski 330
Stappen 74
Stauffer-Bern 155
Steinle 24, 98, 160
Stenersen 315
Stevens 16
Stewart 321
Stöhr 25, 332, 333
Strasser 32
Strathmann 77
Strom 315
Stuck 20, 62, 90, 327, 329
Suppantschitsch 76, 331
Suso 128
Swan 20
Szegfy 330
Szikszay 330

Tadema 323
Tanyu 43
Tarbell 322
Tauler 128
Ten Cate 311
Tennyson 323
Ter Meulen 311
Thaulow 314
Theodocopuli 361, 383, 398, 414
Theresa v. Jesu 336
Thierot 306
Thoma 34, 72, 189, 329
Thomas 306
Tichy 25, 65, 91, 307
Tieck 69, 194, 400
Tiepolo 365, 369
Tintoretto 361, 369, 383
Tito 326
Tizian 145, 353, 359 361, 369, 383
Tolstoi 121
Tomec 76
Toorop 65, 88, 311
Tornai 329
Toudouze 305
Trenkwald 181
Treu 260. 264
Troubetzkoi 104, 325
Trübner 328
Tschudi 248, 255, 260
Turner 84, 116, 123

Uhde 34, 73, 83, 126, 328
Unger 302
Urban 331
Ury 34

Valdés-Leal 359, 416
Vastagh 329
Veber 307
Veit 159, 358
Veith 331
Velasquez 84, 109, 140, 173, 179, 339, 348, 354, 361, 364, 366, 368, 369, 373, 374, 376, 379, 381
Vera 357
Veronese 352, 359
Verrocchio 16
Verwée 310

Vigée-Lebrun 303
Vibert 305
Villegas 386
Vinnen 77
Vischer 154
Vogeler 34, 77
Volkmann 328
Voll 173, 180
Vollon 305
Vonnoh 322

Waay 80
Wackenroder 9
Wada 320
Wagner Otto 26, 297
Wagner Richard 158
Wahlberg 313
Walker 323
Wallander 80, 313
Walton 69
Wasnezow Apollonaris 318
Wasnezow Victor 317
Watanabe 320
Watteau 44
Watts 104, 142, 323
Weishaupt 328
Welti 315
Wentzel 314
Werner 249, 253, 329
Westerholm 319
Weyden v. d. 360, 383
Whistler 16, 47. 119, 322, 326
Wilde 84
Wilette 16, 305
Wilkie 346
Willmann 242, 256
Wilt 76, 331
Willumsen 311
Wirkener 330
Wölfl 257
Woermann 260
Wohlgemuth 132
Woodbury 110
Woolner 118
Wyotkowski 330

Yoshida 320

Ziegler 330
Zoff 76, 331
Zola 19, 254, 292
Zorn 313
Zügel 328
Zuloaga 108, 324
Zurbaran 34, 318, 359, 361, 362, 415
Zwintscher 63

Im Wiener Verlag
sind bisher erschienen:

ESSAYS.

Hermann Bahr, Secession K 6.— = M 5.—
Umschlagzeichnung von Olbrich. 2. Auflage

Hermann Bahr, Rede über Klimt
2. Tausend K —.20 = M —.20

W. Fred, Giovanni Segantini
(Illustriert mit 1 Farbendrucktafel, 2 Heliogravüren und 30 Autotypien) K 7.20 = M 6.—

Max Graf, Wagner-Probleme und andere Studien
2. Aufl. K 4.80 = M 4.—

Eugen Guglia, Friedrich von Gentz, eine biographische Studie
K 12.— = M 10.—

Michael Haberlandt, Cultur im Alltag K 4.20 = M 3.50

Richard Muther, Studien und Kritiken. Band I: 1900
Umschlagzeichnung von **Prof. J. Hoffmann** K 9.60 = M 8.—
(Das **erste Tausend** dieses Werkes war im Subscriptionswege schon vor Erscheinen **vergriffen.**)

Robert Scheu, Culturpolitik K 2.— = M 1.80

Richard Specht, Kritisches Skizzenbuch K 3.60 = M 3.—

ROMANE.

Carl Ewald, Die alte Stube übersetzt von Walther Ernst
Umschlagbild von Rudolf Jettmar K 3.— = M 2.50

Sophus Michaëlis, Aebelö übersetzt von Marie Herzfeld
K 3.60 = M 3.—

Sigbjörn Obstfelder, Tagebuch eines Priesters. Nachgelassener Roman
Deutsch von **Louise Wolf**
Umschlagzeichnung von **Hans Eisterer** K 2.40 = M 2.—

NOVELLEN.

Raoul Auernheimer, Rosen, die wir nicht erreichen. Ein Geschichtenband
Mit Umschlagzeichnung von F. Fiebiger K 3.— = M 2.50

Barbey d'Aurevilly, Die Teuflischen (»Les Diaboliques«)
Uebersetzt von **M. v. Berthof.** — **Umschlagbild und Buchschmuck von Félicien Rops. 2.—3. Aufl.** K 6.— = M 5.—

Felix Dörmann, Warum der schöne Fritz verstimmt war
Umschlagbild von Rud. Jettmar K 2.40 = M 2.—

Stefan Großmann, Die Treue, Novellen
Umschlagbild von Fidus. K 3.— = M 2.50

E. Karlweis, Martin's Ehe, Novelle in Briefen
Umschlagzeichnung von **Hans Eisterer** K 1.80 = M 1.50

Gustav Macasy, Novellen
Umschlagbild von Franz Schuster K 2.40 = M 2.—

Max Messer, Wiener Bummelgeschichten
Umschlagbild von Rudolf Jettmar K 2.40 = M 2.—

Arthur Morrison, Geschichten aus den Winkelgassen
übersetzt von Edward Falck
Umschlagbild von Emil Orlik K 3.— = M 2.50

NOVELLEN.

Charlotte Nisle-Klein, Der Mann mit dem Pferdekopf, Novellen K 3.60 = M 3.—
Umschlagbild und Buchschmuck von Heinr. Nisle

Felix Salten, Der Hinterbliebene
Umschlagbild von A. Grosz K 2.40 = M 2.—

Henryk Sienkiewicz, Folget ihm nach! Drei Erzählungen.
2. Tausend. Aus dem Polnischen übersetzt von Clara Hillebrand.
Umschlagzeichnung von Benno Mahler K 2.40 = M 2.—

Fjodor Sologub, Schatten übersetzt von Aler. u. Clara Brauner.
Umschlagbild von Emil Orlik K 3.60 = M 3.—

Vernon Lee, Schemen übersetzt von M. v. Berthof
K 4.20 = M 3.50

Susi Wallner, Hallstätter Märchen
Umschlagbild von Max Raschka K 2.40 = M 2.—

Else Zimmermann, Das Dunkle K 2.40 = M 2.—
Umschlag und Buchschmuck nach Angaben von Prof. Kol. Moser.

***** „Das junge Paar" ein Leitfaden der Ehe.**
Mit einem Vorwort von Paul v. Schönthan — Illustriert von Fritz Schönpflug 5.–10. Tausend. K 1.20 = M 1.—

THEATER.

Hermann Bahr, Der Franzl, fünf Bilder eines guten Mannes.
Buchschmuck von Alfred Roller
2. u. 3. Auflage K 6.— = M 5.—

Roberto Bracco, Untreu, Komödie übersetzt von Otto Eisenschitz
Umschlagzeichnung von Emil Orlik K 2.40 = M 2.—

Roberto Bracco, Tragödien der Seele, Schauspiel
übersetzt von **Otto Eisenschitz** K 2.40 = M 2.—

Georges Courteline, Boubouroche (Boubouroche — Der Herr Commissär — Sein Feldbrief — Monsieur Badin)
Uebersetzt von **Siegfried Trebitsch**
Umschlagbild nach der französischen Originalausgabe von **A. Barrère**

Felix Dörmann, Zimmerherren, Komödie K 2.40 = M 2.—
Aufführung von der Wiener Censur verboten.

Felix Dörmann, Die Krannerbuben, Komödie
Umschlagzeichnung von Hans Eisterer K 2.40 = M 2.—

Pérez Galdós, Electra, Drama K 3.60 = M 3.—
Einzig autorisierte Uebersetzung aus dem **Spanischen** von Rudolf Beer. Ungekürzte Originalausgabe **mit den** von der **Censur gestrichenen** Stellen.

Hugo Ganz, Der Rebell, Drama K 2.40 = M 2.—

Julius von Gans-Ludassy, Der letzte Knopf, Volksstück
Original-Ausgabe mit den von der Censur gestrichenen Stellen.
2.–3. Auflage. K 2.40 = M 2.—

Eugen Herbert, Frau Julie Niendorf. Drama K 2.40 = M 2.—

C. Karlweis, Das grobe Hemd, Volksstück
Umschlagzeichnung von Emil Orlik K 2.40 = M 2.—

Felix Salten, Der Gemeine, Schauspiel K 2.40 = M 2.—

Franz Schamann, Liebe, Volksstück K 2.40 = M 2.—

Karl Schönherr, Die Bildschnitzer, eine Tragödie braver Leute
2.–3. Auflage K 1.50 = M 1.25

Axel Steenbuch, Kleine Dramen K 2.40 = M 2.—
Autorisierte Uebersetzung aus dem Dänischen von **Francis Maro.**

Giovanni Verga, Die Wölfin, Sicilianische Volksscenen
übersetzt von Otto Eisenschitz K 1.80 = M 1.50

L. Ysaye, Zwischenspiele in Versen
Umschlagbild und Buchschmuck von Fanny Zakucka
K 3.— = M. 2.50

In Vorbereitung für Herbst 1901:

Octave Mirbeau, Tagebuch einer Kammerjungfer
Einzig autorisierte Ueberſetzung aus dem Franzöſiſchen
Umſchlagbild von Fritz Schönpflug
(Bisherige Auflagenhöhe der Originalausgabe: **70.000 Exemplare.**)

Arthur Morriſon, Ein Kind des Jago, Roman
Einzig autoriſierte Ueberſetzung aus dem Engliſchen von **Clara Marcus.**

Georges Rodenbach, Die Totenſtadt, Schauſpiel; Der Schleier, Schauſpiel
Einzig autoriſierte Ueberſetzung aus dem Franzöſiſchen von **Siegfried Trebitſch.**

Georges Courteline, Gerichtspoſſen
Deutſch von **Siegfried Trebitſch.**

Hans Jaeger, Chriſtiania-Bohème, Roman
Deutſch von **Guſtav Morgenſtern**

Felix Salten, Gedenktafel der Princeſſin Anna

N
27
M8
Bd.1

Muther, Richard
Studien und Kritiken

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY